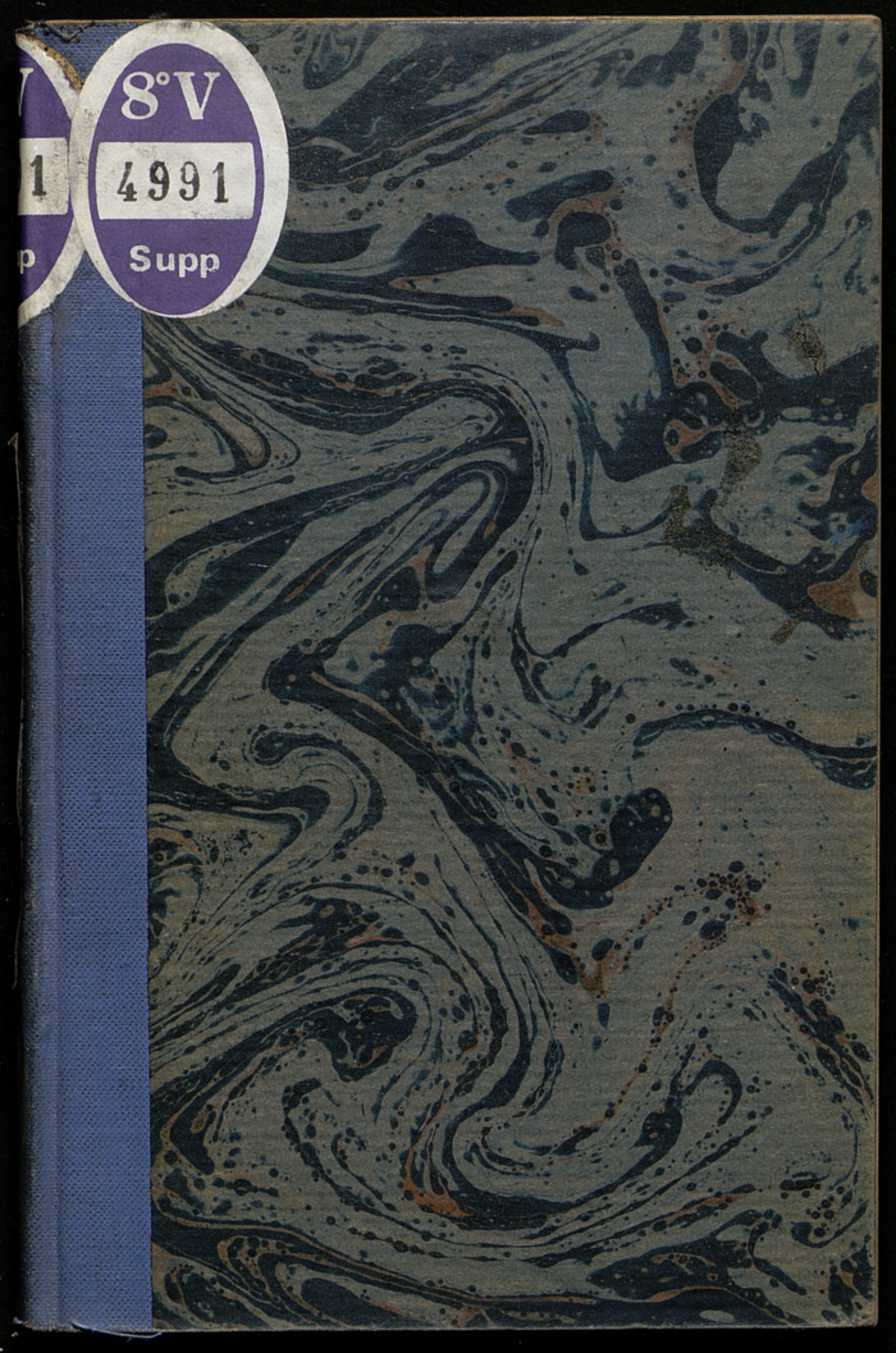

8°V
499
Supp
GAÏSET (J.J.) : Prononciation et expression musicales





8°V
4991
Supp

Prononciation & Expression Musicales

Pour bien suivre votre pensée, il faut commencer, suivant l'ordre des choses, par une exacte connaissance de la nature des lettres, et de la différente manière de les prononcer toutes.

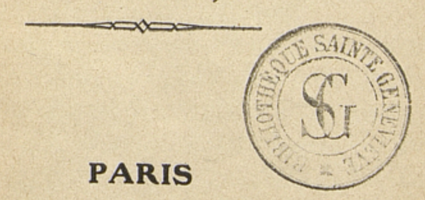
MOLIÈRE.
(Le Bourgeois gentilhomme.)

La parole est comme un noyau sur lequel la musique se cristallise. La forme, si belle qu'elle puisse être, lui est subordonnée, et l'expression reste le but final.

C. SAINT-SAËNS.

J. GRISET

Prononciation & Expression Musicales



PARIS
H. LEMOINE ET Cie, ÉDITEURS
17, rue Pigalle, 17

AVANT-PROPOS

Ceci n'est pas une méthode de Chant.

Trop d'excellents professeurs enseignent cet art pour que je veuille aller sur leurs brisées. Où ils fauchent tous les jours, je me suis contenté de glaner quelques épis...

Je ne me suis livré non plus à aucun exposé physiologique des organes de la voix. Un nombre considérable d'ouvrages remarquables ayant été faits sur ces matières, j'y renvoie le lecteur désireux de s'instruire. On ne trouvera donc aucune figure représentant un homme ou une femme coupés en deux, ou une glotte, ou un muscle au nom terrible. Je craindrais que, dans un ouvrage essentiellement pratique, comme celui-ci, ces figures ne fussent inutiles.

Je suis en cela de l'avis du grand ténor Duprez. Il disait qu'il n'était pas plus utile pour le chanteur d'étudier la physiologie du larynx que pour le poète d'étudier celle du cerveau, et, pourrais je-ajouter, pour le peintre, celle de l'œil.

En résumé, je m'adresse à ceux qui savent déjà chanter et qui, curieux de leur art et désireux de bien faire, sont en quête d'idées et d'aperçus nouveaux.

J. G.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, 5.

Introduction, 9. — Unité entre les éléments du chant, 10. — Cet essai n'est pas un livre, mais un aide mémoire, 11. — Comment on doit étudier un système, 12. — Pourquoi j'ai écrit ceci, 13.

I

Qu'est-ce que le chant ? 15. — Les paroles doivent être toutes comprises, 16. — On doit prononcer en chantant comme on prononce en parlant, 16. — Les exceptions sont fréquentes en art vocal, 18.

II

Le français est la plus belle langue pour le chant, 20. — Rôle de la bouche et de la langue dans l'émission des sons, 21. — Rôle prépondérant de la langue, 22. — Nasales, 24. — Consonnes, 26. — 1re catégorie : à ne pas appuyer, 27. — 2e catégorie : à appuyer, 28. — Observations sur la nature et la durée des consonnes dans le discours et dans le chant, 30. — Voyelles, 31. — Forme de la bouche, 32. — Il faut ouvrir la bouche en chantant, 34. — On doit desserrer les dents, 35. — Ne jamais se crisper, 36. — **Les i**, 37. — **Les u**, 38. — **Les o**, 39. — **Les a**, 42. — **Les a petits** 43. — **Les â**, 45. — Récapitulation, 48. — **Les é**, 51. — **Les ê**, 52. — **L'e muet**, 54. — Exercices des voyelles, 55. — Diphtongues, 56. — Intérêt des diphtongues au point de vue de la prononciation, 60. — Différentes qualités des diphtongues, 61. — Les muettes, 62. — Les sons tels que *jeune, heureux, leur*, etc., 65. — Résumé des voyelles, 66. — Sons fins, 66. — Sons larges, 66. — Tableau indiquant les positions de la langue de la bouche et des lèvres pour chaque voyelle, 68. — Arbre indiquant la filiation des voyelles, 69.

III

Des notes attaquées en dessous, 70.

IV

Les mots expressifs et les mots descriptifs, 72. — 1° Mots descriptifs, 73. — Substantifs, articles, verbes (exprimant une action), 73. — 2° Mots expressifs. — Adjectifs, adverbes, pronoms, verbes (exprimant un sentiment), 75.

V

Accents musicaux, 77. — 1° Le temps fort, 77. — Les temps faibles, 78. — Influence du dernier temps d'une mesure, 79. — 2° Les syncopes, 82. — 3° Les notes modulant et les enharmoniques, 84. — De la manière de rendre les accents, 86. — Nuances, 89.

VI

De la manière de phraser, 91. — De la respiration, 93. — Fausses respirations, 95.

VII

L'étude d'une phrase, d'un morceau, 97.

VIII

Du récitatif, 101.

IX

Réflexions générales, 105. — Sobriété des nuances, 105. — Sobriété dans l'expression des paroles, 110.

X

L'attitude, 113.

XI

Pour se faire entendre, 116.

XII

Conclusion, 119.

INTRODUCTION

La supériorité du chanteur sur l'instrumentiste lui vient de ce qu'il réalise en lui l'union de l'idée musicale avec l'idée littéraire.

Par cette union, il dispose de moyens d'émotion incomparables.

D'où vient, alors, que nombre de chanteurs, doués d'organes superbes, ne laissent à l'auditeur que déception et mécontentement ?

C'est que, quand la prononciation n'est pas correcte, et que la ligue musicale n'est pas pure, l'auditeur, qui ne doit être qu'un réceptacle d'impressions, est contraint (s'il veut arriver à comprendre) de faire de violents efforts pour saisir des paroles mal prononcées et une phrase musicale remplie de contre sens.

Par contre, il arrive parfois qu'un chanteur, doué d'une voix très ordinaire, mais bon musicien et possédant une prononciation correcte, procure un vif plaisir à ceux qui l'entendent.

J'ai été amené à rechercher les règles qui

président à la prononciation et à l'expression musicale.

Pour cette dernière, j'ai trouvé un excellent ouvrage de Mathis Lussy, *Traité de l'Expression musicale*, ouvrage très complet et très détaillé, auquel je renvoie ceux que la question intéresse.

Pour la prononciation et l'accentuation des paroles, au milieu de nombreux traités et méthodes, j'ai trouvé l'*Emission de la Voix chantée*, de J. Lefort. Cet ouvrage est très intéressant, mais je ne saurais adopter toutes ses conclusions.

Je pense qu'il peut y avoir place pour un ouvrage traitant des lois qui régissent une prononciation correcte et expressive.

Ce sont ces lois qui seront développées ici.

J'espère prouver qu'elles n'ont rien d'arbitraire ; qu'elles sont, au contraire, rigoureusement précises. C'est grâce à elles que chacun peut arriver à chanter et à dire purement et correctement.

UNITÉ ENTRE LES ÉLÉMENTS DE L'ART DU CHANT.

En étudiant les différents éléments de l'art du chant, on constate qu'on est toujours ramené à un petit nombre de principes généraux.

Ces principes, se résument en un seul, qui

est primordial : la *correction* et par là, j'entends : La pureté, la netteté, la simplicité.

Ce sont les principes, qui, depuis que l'art — sous toutes ses formes — sollicite les hommes, ont toujours présidé aux plus belles œuvres.

Un grand artiste me disait un jour, en entendant chanter :

« C'est très bien, parce que c'est très simple ».

« Mais, lui disais-je, ce n'est pas simple du tout. C'est, au contraire, très fouillé, travaillé jusque dans les plus petit détails ».

« Oui, me répondait-il, mais cela *semble* simple, et c'est là le but suprême ».

Je pense comme lui, et je souhaite que ceux qui liront cet essai en arrivent à la même conclusion.

CET ESSAI N'EST PAS UN LIVRE, MAIS UN AIDE MÉMOIRE.

Je m'aperçois que j'ai dû employer fréquemment les mêmes termes. Les mêmes adverbes, surtout, reviennent constamment sous ma plume. C'est qu'ils sont les seuls à exprimer complètement ma pensée.

Je n'ai pas cherché à faire œuvre littéraire ; j'ai seulement voulu créer une sorte d'aide mémoire, à consulter sur tel ou tel point.

La lecture ininterrompue de ces quelques pages semblerait fastidieuse.

J'espère que l'étude de chaque paragraphe, et surtout son application stricte, pourront être instructifs.

C'est mon seul but, et tout mon désir.

COMMENT ON DOIT ÉTUDIER UN SYSTÈME

Si, après un premier examen, mes idées ont intéressé le lecteur, et qu'il soit tenté d'en faire l'application, je le supplie d'en faire un essai loyal.

J'estime que quand on veut travailler et s'assimiler un système, une théorie, on doit commencer par les suivre *strictement*. Ce n'est pas en broutillant par-ci par-là dans un champ d'idées qu'on peut en tirer un profit quelconque.

On doit, au contraire, s'y donner tout entier, en faisant abstraction des idées qu'on avait jusqu'alors sur la matière.

Si, après s'en être assimilé les principes on reconnaît, dans toute la liberté de son jugement, que le système est mauvais, on est parfaitement libre de le rejeter. Mais on ne doit le faire qu'après s'être loyalement rendu compte des idées directrices qui l'ont inspiré.

Un proverbe allemand dit : Prüfet alles, und

behalte das beste. (Essayez tout, et gardez le meilleur).

Dans toute œuvre conçue de bonne foi, il y a une part de vérité, si petite fut-elle.

Il ne peut y avoir qu'avantage à la rechercher.

POURQUOI J'AI ÉCRIT CECI.

On n'écrit que si l'on a la conviction d'avoir quelque chose à dire.

C'est mon cas.

Ni mon éducation, ni mes goûts, ni les occupations de toute ma vie ne m'ont tourné vers les études théoriques.

Si j'ai éprouvé le besoin impérieux de fixer les quelques idées qui vont suivre, c'est que, en ayant fait l'expérience, elles m'ont semblé bonnes, et m'ont permis d'en faire quelques applications qu'on m'a dit être heureuses.

Prononciation et Expression Musicales

> Pour bien suivre votre pensée, il faut commencer, suivant l'ordre des choses, par une exacte connaissance de la nature des lettres, et de la différente manière de les prononcer toutes.
>
> MOLIÈRE.
>
> *(Le Bourgeois gentilhomme.)*

> La parole est comme un noyau sur lequel la musique se cristallise. La forme, si belle qu'elle puisse être, lui est subordonnée, et l'expression reste le but final.
>
> C. SAINT-SAËNS.

I

QU'EST-CE QUE LE CHANT ?

Le chant est l'illustration de la parole, ou mieux :

Le chant est la couleur que les musiciens mettent sur les paroles, comme les peintres mettent de la couleur sur leurs dessins.

Poussant plus loin la comparaison entre les deux arts, on peut dire que, de même qu'en peinture la première place appartient au dessin (1),

(1) Voir page 105.

de même, en art vocal, la première revient aux paroles ; la musique ne servant qu'à les mettre en relief, ou, si l'on veut, à les illustrer, comme je le disais tout d'abord.

Puis trivialement, l'une est la sauce du civet, les autres en sont le lapin.

Or, il n'y a pas de civet sans lapin.

LES PAROLES DOIVENT ÊTRE TOUTES COMPRISES.

Il faut donc qu'en chant, les paroles soient au premier plan, et il faut de toute nécessité, si l'on veut obtenir le maximum d'intérêt, que toutes les paroles soient perçues nettement et sans effort par l'auditeur.

C'est là, à mon avis, le but final du chant.

Comment y parvenir ?

ON DOIT PRONONCER EN CHANTANT COMME ON PRONONCE EN PARLANT.

Je ne crois pas me tromper en disant que c'est *en prononçant en chantant comme on prononce en parlant* (1).

(1) Beaucoup de professeurs, en commençant un élève, le font d'abord vocaliser, et ne le font prononcer que longtemps après. Il y aurait, selon moi, tout avantage à le faire de suite chanter avec les paroles, mais en les détaillant

C'est là une assertion grosse de conséquences, mais qui jette une singulière clarté sur les études à faire pour arriver à prononcer *juste.*

Ecoutez les chanteurs ! Neuf sur dix prononcent tout à rebours. La plupart des autres prononcent juste parce qu'ils ont naturellement bon goût, mais sans se rendre compte des règles qui président à la belle prononciation. Infiniment rares sont ceux qui s'appuient sur une théorie de leur art.

Et cependant, des règles existent dont l'application permet de prononcer correctement *à coup sûr* (1).

avec le plus grand soin. Cette manière de procéder éviterait les fastidieux et longs exercices qui rebutent les élèves. Ces exercices se feraient toujours, mais à propos, comme conséquence, et non plus comme cause. Ils seraient le complément direct et cesseraient d'être le sujet.

J'ai connu un vieil artiste qui prétendait enseigner le chant avec un seul morceau, et il arrivait à des résultats.

(1) Tout au contraire de ce qu'on pense généralement, c'est l'Art qui, de toutes les branches de l'Esprit humain, est régi par les lois les plus précises, les plus impérieuses et les plus mathématiques.

Evidemment, l'inspiration y joue un rôle important, le rôle primordial, mais qui est absolument annihilé si elle ne s'appuie pas fermement sur ces lois.

Quoique cachées, les lois qui régissent l'Art n'en sont pas moins inéluctables. C'est leur inobservance qui fait que tant d'œuvres méritoires restent des embryons, des improvisations. C'est grâce à elles que d'autres sont des chefs-d'œuvre éternels.

Et il ne s'agit pas là seulement de la musique, qui nous

Mon but est d'en exposer quelques-unes.

Je les ai découvertes en cherchant à redresser des prononciations défectueuses, et je ne poserai comme lois que celles auxquelles je n'aurai trouvé que peu ou pas d'exceptions.

LES EXCEPTIONS SONT FRÉQUENTES EN ART VOCAL.

Ici, je dois ouvrir une parenthèse.

En art, il n'y a rien d'absolu, ou, du moins, rien qui ne puisse légitimement se modifier, si l'effet à obtenir l'exige.

Le but de l'art du chant est de rendre les mouvements de l'âme.

Or, ces mouvements sont souvent si complexes, si inattendus, si violents, que, pour les exprimer convenablement, il faut, de toute nécessité, faire tout le contraire de la loi, il faut se mettre hors de la loi, si je puis m'exprimer ainsi.

Pour employer une expression triviale, on comprend que quand l'âme est à l'envers, il faille des effets à l'envers pour bien traduire ses mouvemements.

Mais ces effets extraordinaires sont des

intéresse ici, mais de l'Art sous toutes ses formes, poésie, peinture, littérature, architecture, etc.

Toute la difficulté consiste à dégager ces lois.

exceptions, et ils émeuvent d'autant plus qu'ils sont plus rarement et plus judicieusement employés. C'est le propre des grands artistes de savoir le faire au bon moment, avec une sobriété qui en décuple l'effet.

Donc, pas de règles sans exceptions.

Mais, je le répète, qui dit : exception, dit rareté, sous peine de devenir rapidement mauvais goût.

Plus l'Art sera simple, clair, sans afféterie, plus toutes ses parties seront harmonieusement combinées, classiques, en un mot, plus il sera grand.

Cette parenthèse terminée, je reprends.

On doit prononcer en chantant comme on prononce en parlant.

C'est là le grand axiome.

Nul doute que, de prime abord, il ne choque une foule d'excellents artistes, qui pensent diamétralement le contraire (1). Mais je les supplie d'essayer, — si toutefois ils veulent bien m'honorer de quelques instants d'attention, — de contrôler de bonne foi ce que j'avance, et ils reconnaîtront que je n'ai pas tort.

(1) Témoin Duprez, dont je parlais tout à l'heure. Dans sa méthode, il dit qu'il faut, en chantant, prononcer plus emphatiquement qu'en parlant. Quelle erreur !

II

LE FRANÇAIS EST LA PLUS BELLE LANGUE POUR LE CHANT.

De toutes les langues, la langue française est sans conteste la plus belle, la plus riche, la plus variée, la plus nuancée.

Pourquoi ?

Parce qu'elle est celle qui présente le plus de demi teintes, d'ombres, d'oppositions, la seule qui comporte des nasales.

Or, pour donner à ces éléments toute leur puissance, leur faire rendre tout l'effet dont ils sont susceptibles, il faut les mettre en pleine valeur, et les combiner harmonieusement ensemble.

Pour les étudier, je les prendrai successivement dans l'ordre suivant.

A. Les nasales.

B. Les consonnes.

C. Les voyelles.

D. Les diphtongues.
E. Les muettes.
F. Les sons tels que : *jeune*, *heureux*, *leur*, etc.

ROLE DE LA BOUCHE ET DE LA LANGUE DANS L'ÉMISSION DES SONS.

Avant d'aborder l'étude des sons émis, il est utile d'examiner brièvement le rôle de l'organe émetteur, c'est-à-dire, la bouche et ses composants, les lèvres et la langue.

Rien ne peut mieux faire comprendre ce rôle que la comparaison de la bouche avec un cor. Les lèvres sont le pendant du pavillon, et la langue, le pendant de la main qui obture plus ou moins ce pavillon et transforme les sons ouverts, naturellement émis par le cor, en sons plus ou moins bouchés, suivant la position de cette main.

Cette simple comparaison fera très bien comprendre le mécanisme du chant, et comment il faut s'y prendre pour produire successivement les sons plus ou moins ouverts et fermés qui, par leur variété infinie, en constituent la beauté.

Connaissant bien la forme de la bouche et la position de la langue propres à rendre tel ou tel son, on comprendra de suite qu'il est impossible, — si l'on veut rendre ce son avec toute sa pureté et toute sa netteté, — d'employer une

autre forme de la bouche, et une autre position de la langue.

Et de même, inversement.

Par exemple, la forme de bouche propre à rendre correctement en **é**, est inemployable pour émettre un **o** et réciproquement, celle qui convient pour l'**o** doit être radicalement modifiée pour l'émission d'un **é**.

Cette proposition est inattaquable et tombe sous le sens.

Et cependant, combien peu de chanteurs en sont convaincus ! Un corniste vous rirait au nez si on lui demandait de produire un son bouché sans obturer le pavillon, ou un son ouvert en l'obturant. La plupart des chanteurs négligent complètement ce principe, par indifférence ou par ignorance, et c'est de là que viennent tant de prononciations pâteuses ou fausses, inexpressives ou incompréhensibles.

Qu'on soit bien pénétré de cet axiome que, à chaque son différent correspond une forme spéciale et bien déterminée de l'appareil buccal, et *rien qu'une*, et un grand pas sera fait.

ROLE PRÉPONDÉRANT DE LA LANGUE

On peut très bien comparer la bouche à un conduit pour l'air, comme il y a des conduits pour l'eau.

L'idée ne viendrait pas de faire des bosses au fond des conduits destinés à l'écoulement de l'eau. Celle-ci ne s'écoulerait plus, ou ferait des chocs et des remous.

De même pour la voix. L'idéal est d'avoir pour elle un conduit rond comme un tuyau, sans obstacles ni aspérités.

Toutes les fois que la base de la langue se relève involontairement, elle produit une modification du son en le brisant ou en le déviant de sa direction normale.

Quand cette modification est voulue, — comme dans la prononciation de l'**ou**, c'est très bien.

Sinon, c'est très mal.

C'est ce qui explique le rôle prépondérant que joue la position de la langue dans l'émission des sons et dans leur portée. Voilà pourquoi des voix superbes, mais arrêtées avant leur sortie de la bouche par la langue relevée, semblent sourdes, et n'ont pas la portée qu'elles devraient avoir.

Naturellement placée, sans aucune contraction nerveuse, la pointe le long des dents, c'est sa base qui, suivant qu'elle est abaissée ou plus ou moins relevée, constitue une cavité buccale formant boîte de résonnance (comme pour la gamme des sons de **a** à **o**), ou simplement passage pour le son (comme pour l'**i** et l'**u**) ou encore obstacle (comme pour **ou**).

On conçoit très bien pourquoi cette position de la langue contre les dents. C'est :

1° Parce que c'est celle où la langue, au repos, occupe le moins de place dans la bouche.

2° Parce qu'elle constitue une espèce de pont, de conduit, sur lequel passe le son pour sortir, sans se heurter et se briser contre les dents.

C'est enfin la position où elle se rapproche le plus de la forme du pavillon d'un instrument à vent, forme idéale pour l'émission du son.

A — NASALES (AN, IN, ON, UN).

J'ai dit tout à l'heure toutes les beautés de notre langue, beautés qui lui viennent de ses nuances infinies, et surtout de ses contrastes, si vifs et si lumineux.

Or, ces contrastes sont causés en grande partie par les nasales, dont le rôle est, avec les **ou**, de former les ombres du tableau, et de faire ressortir les sons avoisinants (1).

La prononciation des nasales est simple, parce qu'elle est une.

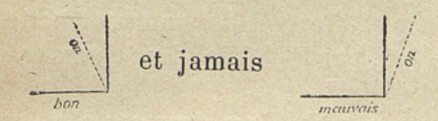
Il faut les mettre franchement dans le nez.

Mais il ne faut pas, parce qu'on a mis la nasale dans le nez, prendre pour cela un son

(1) Si cette comparaison n'est pas absolument exacte pour les mots dont les nasales sont frappées par l'accent tonique (tels que : maintenant, pyrénéen, etc.), la règle de prononciation n'en reste pas moins strictement vraie.

étranglé et étriqué. Tout au contraire, le son doit sortir clair et parfaitement libre. Il est ainsi comme teinté par le passage dans le nez, où il acquiert une finesse qu'on ne peut obtenir autrement.

Pour arriver à ce résultat, il faut abaisser la base de la langue, et ne jamais contracter les muscles du nez. Enfin, les nasales ne devront jamais être placées en arrière de la verticale. (1) Exemple : pour prononcer **on**, on devra faire



Qu'on ne pense pas qu'il puisse y avoir de l'exagération dans cette règle. Par leur passage dans le nez, les nasales acquièrent une finesse de teinte incroyable, et donnent d'autant plus de valeur aux sons voisins.

Donc, pour elles, nulle difficulté. Il ne saurait y avoir de demi-mesures.

J'ajoute que, pour les prononcer, la bouche doit prendre franchement la forme de leur voyelle, forme que je décrirai plus loin au chapitre des voyelles.

(1) Pour l'explication de cette règle et la compréhension des figures, je prie le lecteur de se reporter page 48, 3ᵉ alinéa.

B — CONSONNES

Les consonnes servent de tremplin aux voyelles.

Elles les projettent en avant pour arriver aux oreilles de l'auditeur.

Elles ne doivent pas être produites par une contraction des muscles du gosier, mais bien par une *détente* qui met en mouvement la colonne d'air expirée (1).

Il faut les accentuer plus ou moins, suivant leur place et l'intérêt des mots, et cette accentuation est, par là même, d'un choix assez judicieux et délicat.

On verra plus loin que certains mots ne demandent jamais d'accentuation, ce sont les mots descriptifs, tandis que d'autres sont expressifs, et, par là même, la provoquent.

On verra encore que, suivant leur place dans le discours et dans la phrase, il faut les appuyer ou les effleurer.

Tout cela ne laisse pas d'être assez délicat pour décider du choix des accents.

Heureusement, il existe certaines lois générales qui, — sauf les exceptions, bien entendu —

(1) Donc, les consonnes sont produites par un mouvement de la bouche qui s'immobilise pendant toute la durée de la voyelle qui suit (Voir chap. des voyelles), d'où cette Règle :
Pour les consonnes, il y a mouvement.
Pour les voyelles, immobilité.

aident puissamment à ce choix. Voici celles que j'ai dégagées, pour les consonnes :

1re CATÉGORIE.
CONSONNES A NE PAS APPUYER, NI REDOUBLER.

Ce sont les **b,** les **d,** le **g,** durs, les **l,** les **m,** les **n,** les **v.**

Sauf de très rares exceptions, toutes ces consonnes doivent être prononcées nettement, mais pas appuyées, et encore moins redoublées.

Rien de plus laid que d'entendre dire la **bb**onté, le **dd**ésir.

Une foule de chanteurs prononcent l'article **lle, lla.** C'est une faute de goût et un contre-sens musical. En accentuant les articles, qui sont les mots les plus incolores de la langue française, — ils ne signifient rien — on nuit à l'effet du mot suivant, qui, lui, exprime forcément quelque chose.

De plus, musicalement, l'article arrive très fréquemment sur un temps faible, qui devient fort, si on l'accentue, et trouble le rythme de la phrase musicale.

Même observation pour les **m,** et les **n.** On ne doit pas dire le **mm**onde, quoique immense; pas plus que le **nn**id, même s'il est charmant; ni que le **vv**ent, même s'il souffle en tempête.

Ajoutez encore, qu'en accentuant à tort des consonnes qui ne doivent pas l'être, on nuit à l'effet de celles de leurs voisines qu'il faut marquer.

Dans le doute, il vaut mieux ne pas les accentuer assez, que les appuyer trop ; l'articulation trop uniformément forte engendre la monotonie, et, au point de vue musical, a le gros inconvénient de nuire à la parfaite liaison des sons.

2e CATÉGORIE.
CONSONNES DEVANT ÊTRE APPUYÉES ET REDOUBLÉES.

Ce sont les **r,** et toutes les sifflantes, les **f,** les **s,** les **ç,** les **ch,** etc.

Tout ce groupe de consonnes, qui, par leur détente brusque, constituent les ressorts, le tremplin dont je parlais tout à l'heure, et projettent les voyelles en avant, est la base sur laquelle la prononciation doit s'appuyer solidement.

Elles doivent toujours être articulées énergiquement. Jamais aucune d'elles ne sera escamotée; toutes doivent être accentuées.

On verra plus loin, au chapitre des diphtongues, comment il faut prononcer celles-ci. Il en sera de même pour les consonnes de cette 2e ca-

tégorie : *on doit les anticiper de la moitié de la valeur de la note précédente.*

Exemple : Doivent se prononcer :

le	roulement	le rrr .	oulement
le	soleil	le sss .	oleil
la	faiblesse	la fff .	aiblesse (1)

la sifflante absorbant presque complètement la voyelle de l'article. (Voir la note page 103).

Doivent encore être prononcées comme des diphtongues, — et, par conséquent, anticipés de la moitié de la valeur de la note précédente, — les **ch,** les **j,** les **g,** doux.

Par conséquence, doivent être prononcées de même les consonnes précédant un **r,** ou un **s,** tels que **pr**ogrès, **ps**ychologie, etc.

Remarque. — Remarquons que ce groupe de **j, g, ch,** peut se prononcer de deux façons.

L'une, en faisant siffler le son dans la direction du sommet du voile du palais, et l'autre, en le dirigeant en avant de ce voile, près des dents.

La première est plus noble, plus pleine.

(1) Parmi ces mots, il en est un, le soleil, qui est un des mots les plus lumineux de la langue, et jamais l's ne s'y prononcera trop énergiquement.

La deuxième convient mieux pour exprimer les sentiments aimables.

Ainsi, on dira : *je t'aime*, en avant, et un juge, parlant à un accusé, placera le **j** de la *Justice*, au sommet du voile.

Mêmes remarques pour les **g**, et les **ch.**

Ainsi, on dira *charmant*, en avant, et *châtiment*, en arrière.

OBSERVATIONS SUR LA NATURE ET LA DURÉE DES CONSONNES DANS LE DISCOURS ET DANS LE CHANT.

La superposition de la musique sur les paroles a pour effet d'allonger les syllabes.

Il semblerait naturel de proportionner à cet allongement des syllabes l'allongement des voyelles et des consonnes qui les composent.

Le contraire est aussi peu naturel que de voir un arbre s'allonger en hauteur sans que le diamètre de son tronc ne grossisse, ou de voir un homme grandir sans que ses jambes ou ses bras ne deviennent plus gros.

Or, rien n'est plus rare et plus étranger à l'idée que se font la plupart des chanteurs de ce qu'est le chant.

C'est probablement là la cause de leur prononciation si étriquée. Quand on veut les

inciter à allonger les sifflantes ou les **j**, ou les **ch**, à rouler plus généreusement les **r**, ils ne peuvent se décider à le faire suffisamment et craignent d'être ridicules, alors que, tout au contraire, c'est ce qu'ils font qui est antinaturel et antirationnel.

Il ne faudrait cependant pas pousser ce raisonnement à l'extrême, et grossir la prononciation de toutes les consonnes. Ce que j'ai dit au paragraphe des consonnes de la 1re catégorie reste vrai, et mon observation ne s'applique qu'à celle de la 2e catégorie (1).

C. — VOYELLES.

La prononciation des voyelles est, sans conteste, le plus gros écueil de la langue française. C'est elles qui en font un charabia vulgaire ou une musique divine. C'est elles qui donnent à la prononciation la plus exquise finesse, ou la plus affreuse vulgarité.

(1) Il a y une grande différence entre la nature de ces deux catégories. Les consonnes de la première peuvent être comparées à l'angle d'un mur, dont l'arête, — quelle que soit la dimension de ce mur, — reste toujours une ligne, l'intersection de deux plans.

Les consonnes de la 1re catégorie sont donc des lettres d'attaque, de simples points de départ, tandis que celles de la 2e catégorie font partie intégrante de la syllabe, et doivent se proportionner à sa durée.

Leur prononciation n'est heureusement pas également difficile. Les **i,** les **u,** sont relativement faciles.

Les **o,** le sont moins. Quant aux **e,** et surtout aux **a,** ils sont désespérants.

Pour ce motif, et en raison de leur importance, nous les réserverons pour la fin.

Mais avant d'aborder l'étude de chacun de ces groupes, je voudrais établir quelques règles de première importance, et qui sont communes à tous.

1° FORME DE LA BOUCHE.

Au risque de répéter ce que j'ai déjà dit, je rappelle que :

A l'émission de chaque voyelle correspond une forme spéciale et particulière de la bouche, et rien qu'une.

La couleur, la qualité, la portée du son des voyelles, se modifient profondément si la forme de la bouche change (1).

Le charme souverain de la langue française résidant dans la finesse et le choix de ces demi

(1) Les voyelles sont les lumières du langage, et les consonnes sont les traits qui limitent ces lumières. Elles éclairent une idée comme le soleil éclaire un paysage. Or,

teintes, on voit aisément l'importance capitale qu'il y a à ne pas les mélanger ni les confondre.

Je reprends ma comparaison du cor, dont les sons sont modifiés par la main qui bouche plus ou moins l'entrée du pavillon. Tant que cette main reste immobile, le son ne change pas ; la main vient-elle à bouger, la couleur, la qualité du son sont modifiées.

Il en est exactement de même pour la bouche, et l'on conçoit maintenant combien il importe qu'elle reste dans la plus absolue immobilité tant que le chanteur n'a pas pour dessein de modifier le son, l'un étant fonction de l'autre.

Il ressort de là, je le répète, qu'à chaque son correspond une forme *déterminée* et *unique* de la bouche.

Je tâcherai d'indiquer et de décrire cette ou ces formes particulières à l'émission de chaque

à mesure que le soleil se déplace, le paysage change d'aspect. Il en est exactement de même pour les voyelles. Celles-ci viennent elles à se modifier, l'idée, la phrase prennent une autre couleur ; elles sont différemment éclairées.

On voit par là toute l'importance de la fixité de son des voyelles.

Ces observations sont peut-être un peu subtiles, mais je les crois nécessaires pour se rendre un compte exact de l'importance des voyelles dans le chant. Il ne s'agit de rien moins que d'exprimer les mouvements de l'âme dans leurs plus exquises finesses. Quoi de plus intéressant pour un véritable artiste ?

voyelle. Je le ferai au paragraphe traitant de chacune d'elles, puis, je les réunirai en une sorte de tableau synoptique.

Il est indispensable de les déterminer bien exactement, et, cela fait, de ne jamais s'en départir, sous peine de dénaturer le son, et de lui faire perdre sa pureté, sa finesse, en un mot, tout ce qui fait le charme de la parole chantée.

2° IL FAUT OUVRIR LA BOUCHE EN CHANTANT.

Ceci semble une vérité bien banale, mais tant de chanteurs se figurent être plus agréables à regarder en n'ouvrant pas la bouche pour chanter, qu'il faut bien y insister.

Qu'ils sachent qu'un instrument bien approprié à son but n'est jamais laid à voir. Il en est de même pour une bouche ouverte largement mais correctement.

Peut-être se consoleront-ils de regagner, et bien au delà, en intérêt artistique, ce qu'ils se figurent avoir perdu au point de vue plastique.

J'en reviens toujours à l'exemple du cor, dont la main bouche le pavillon en partie.

La grande préoccupation du chanteur doit être de ne pas interposer, ou la langue, ou les

dents, ou les lèvres, qui empêchent le son de sortir en formant écran.

Les plus belles voix sont ainsi diminuées dans des proportions incroyables.

3° ON DOIT DESSERRER LES DENTS.

Regardez maintenant une autre catégorie de chanteurs. Ceux-là se figurent ouvrir la bouche parce qu'ils font une affreuse grimace des lèvres, découvrant les dents serrées et les gencives. Ils ne pensent pas que le son reste prisonnier derrière ce mur qui s'appelle les dents.

Autant vaut ne pas ouvrir la bouche (1).

Tout au contraire, pour que le son sorte librement, pour qu'il prenne son envolée et acquière toute sa portée, il faut desserrer les dents, la lèvre supérieure restant sans mouvement et naturellement devant elles (2).

(1) Tout cela n'arriverait pas si on prenait l'habitude de se regarder dans une glace en travaillant, ainsi que je le recommande plus loin.

(2) Ainsi que le disait, je ne sais plus quel auteur, il faut, quand on chante, qu'on voie le fond de la gorge (pour les sons ouverts, bien entendu); ce qui nécessite : 1° D'ouvrir la bouche ; 2° De desserrer les dents ; 3° D'aplatir la langue. En un mot, de rapprocher le plus possible la forme de la bouche de celle d'un tuyau rond, ainsi que je l'ai dit plus haut.

4° NE JAMAIS SE CRISPER.

Je dis : naturellement, et j'ajoute : et sans se crisper les traits.

On doit veiller attentivement à ne pas faire de grimaces.

Les grimaces influent sur la qualité de la voix et absorbent une partie de la force nécessaire à l'émission du son et à la prononciation des paroles.

J'ajoute, pour les gens qui craignent d'être disgracieux à voir, qu'il est beaucoup plus laid de faire des grimaces que d'ouvrir la bouche.

Que les yeux ne clignent pas, que les sourcils ne se froncent pas, que les narines ne se dilatent pas, que les nerfs du cou ne se tendent pas ; qu'en un mot, la figure reste tranquille et parfaitement symétrique.

Je sais qu'il y a là, pour certains chanteurs, une grosse difficulté, et qu'ils éprouvent de grandes peines à ne pas chanter la bouche de travers ; mais il faut être impitoyable pour soi-même à cet égard, et veiller attentivement (1).

Outre qu'une attitude incorrecte, des traits

(1) Là, encore, l'usage du miroir, en travaillant, est de première utilité.

grimaçants ne disposent pas les auditeurs en faveur du chanteur, il y a, dans la noblesse de la tenue, dans la tranquillité de la figure de gros éléments de succès.

J'arrive maintenant à l'étude de chaque voyelle.

Je commencerai par les **i.**

LES I.

La bouche est presque fermée.

Les commissures des lèvres sont écartées.

Les lèvres sont parallèles. On sourit.

La base de la langue touche presque le palais.

Dans cette position, le son passant entre la langue relevée et le palais produit un léger sifflement, comme un commencement de **j.**

Le son de l'**i,** pur est facilement aigu et criard.

Pour l'atténuer, le mettre en rapport avec les voyelles voisines, il faut le mettre sous une légère influence de l'**u** (1).

(1) Il est bien entendu que tout ce que je dis de l'influence d'un son sur un autre ne peut se doser exactement. La réalisation de ce conseil est entièrement subordonnée au goût de chacun. On peut en tirer des effets charmants, et aussi des effets ridicules.

Si l'idée à exprimer est gracieuse, fraîche, il faudra moins d'**u** que si elle est sévère et pathétique. Si, par exemple, vous chantez un *petit oiseau,* l'**i,** de *petit*, devra être beaucoup plus aigu que si vous avez à prononcer le mot *terrible,* dont l'**i** sera presque un **u**.

Plus encore, le même mot, mis dans une phrase gaie ou dans une phrase triste, aura deux teintes différentes. Ainsi, pour prendre le même exemple, si on parle du petit oiseau qui s'envole gaiement dans les airs, ou s'il s'agit du petit oiseau qui tombe sous la balle du chasseur, on conçoit que les deux **i** auront une couleur tout à fait différente, et cependant c'est la même lettre et le même mot dans les deux cas.

Cet exemple est simple, et le choix de la teinte n'offre aucune difficulté, mais tous les cas ne sont pas aussi faciles, et c'est là que le gout du chanteur devra s'exercer.

LES U.

La bouche doit être presque fermée comme pour l'**i**.

Comme pour l'**i** les lèvres doivent être parallèles, mais leurs commissures doivent se rapprocher, ce qui projette les lèvres en avant. Elles se rapprochent donc de la position qu'elles

doivent avoir pour l'**o,** mais la bouche reste aplatie.

La langue ne touche plus le palais, dont elle est maintenant écartée.

Tout cela étant bien exécuté, l'**u** sort naturellement, et ne peut sortir mal.

Aucune difficulté.

LES O.

Je distingue deux classes d'**o**.

1° L'**o**, d'orange, or.

2° L'**ô** de beau, auberge, avec un ^ bien marqué.

Et enfin l'exagération de l'**ô,** qui devient l'**ou**.

Prenons d'abord les caractères communs de ces trois sons. Nous étudierons ensuite leurs différences.

Pour les trois sons, les lèvres doivent former un rond, leurs commissures étant serrées. Voilà le caractère commun, mais l'ouverture de la bouche diffère pour les trois.

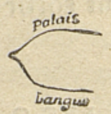
o. Son type, or, orange, soleil, etc.

Ce son, qui, à ma connaissance, ne comporte ni exceptions, ni modifications, est très éclatant.

Il faut, pour qu'il sorte dans toute sa plénitude et sa clarté, ouvrir largement la bouche,

dans laquelle tout est disposé comme dans le pavillon d'un cor ou d'un phonographe.

La langue est aplatie, de manière que la cavité buccale offre cette forme.



Dans ces conditions, le son sort bien en avant (1).

ô. La bouche, toujours en rond est beaucoup moins ouverte.

La langue doit rester aussi aplatie que possible, — pour donner à la cavité buccale le plus grand volume.

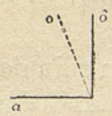
Le son sera dirigé vers le sommet du crâne, qu'on doit sentir vibrer.

Ce son est déjà une demi teinte, très pré-

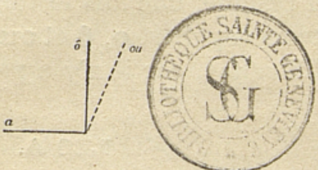
(1) Je regrette d'être obligé ici d'anticiper sur la description de l'**a**, mais c'est indispensable pour que le lecteur puisse comprendre au fur et à mesure une théorie qui m'est chère. Je dirai plus loin que, à mon sens, supposant la direction de l'**a** horizontale, et celle de l'**ô** verticale, l'**e** muet aura pour direction la bissectrice de cet angle droit et l'o, aura pour direction la bissectrice de l'angle **E O**.

cieuse pour les contrastes. Il ne comporte pas de modifications.

ou. On a vu que la direction de l'**o** était



En continuant à diriger le son plus en arrière, il passe en arrière de la verticale



La bouche est toujours en rond, mais plus fermée que pour l'**ô**.

La langue est relevée au fond, forme écran et assourdit le son (1).

Le son doit être, sans exception, aussi sourd et *aussi dépourvu de timbre que possible*. C'est

(1) Voilà une excellente occasion pour vérifier l'exactitude de ce que j'ai dit de l'influence de la position de la langue sur les sons.

Partant de l'**o**, la langue à plat, il suffira de relever sa base, — toutes autres choses restant pareilles — pour tourner sur le son bouché **ou**. Plus la base de la langue se relèvera, plus l'ou deviendra sourd. Le son se *bouchera*, l'ombre grandira.

Par opposition, on comprendra que pour éclaircir un son, il faut baisser la langue.

l'ombre par excellence, et plus il sera noir, meilleur il sera. Pour lui assurer une bonne teinte, il sera utile de faire un peu reculer la lèvre inférieure en arrière de la lèvre supérieure (1).

On doit avoir bien soin de toujours prononcer **ou**, mais sans la moindre influence d'**u**, ce qui arrive quand on veut donner trop de sonorité au son **ou**.

En résumé, une fois le ton type bien arrêté, ces trois voyelles, **o**, **ô** et **ou**, ne présentent pas de difficultés, car il n'y a pas d'exceptions.

LES A.

J'arrive au point le plus délicat de mon travail, car la variété de ces sons est telle, et si délicate à définir, qu'on ne sait par où prendre la question.

Il est évident que si l'idée de la phrase est légère ou sérieuse, amoureuse ou pathétique,

(1) J'ai le regret de me trouver ici en opposition absolue avec la plupart des chanteurs, qui veulent faire d'**ou** un son timbré et sonore. Il m'est impossible de partager leur opinion. Tout au contraire, je répète que ce son doit être aussi sourd et aussi dépourvu de timbre que possible. En voici la raison. J'ai dit, qu'à mon avis, le son **ou** était l'ombre par excellence. — En l'éclaircissant, c'est comme si, dans un tableau, on voulait faire les ombres aussi claires que les lumières.

le même mot doit être prononcé de façon différente. Nous l'avons vu pour les **i**, voyelle la plus facile à prononcer ; combien plus grande est la difficulté pour les **a**, dont la variété est presque infinie.

Source de nuances charmantes, mais aussi de dangers !

Heureusement que là, comme toujours, nous avons un guide qui ne nous trompe pas : c'est la prononciation parlée.

Il ne faut pas hésiter à y recourir, et à l'imiter d'aussi près que possible.

LES A PETITS.

L'**a**, celui de l'article et d'une foule d'autres **a**, que j'appellerai petit ou fermé, — faute d'une autre dénomination, — doit être prononcé sous une forte teinte d'**e**. Au premier abord, cela semble impossible, et on commence par être incrédule, et pourtant c'est la vérité.

Le son de ce petit **a** n'est pas joli, — et il ne doit pas l'être — ; il est un peu aigre, et ressemble peu, pris isolément, à ce qu'on a l'habitude d'appeler un **a**. Enchâssé dans le discours, tout cela disparaît, et le petit **a** ainsi prononcé est un des sons les plus fins et les plus délicats de la langue.

C'est aussi un des plus répandus, puisqu'il se

trouve partout où l'**a** ne porte pas d'accent circonflexe. Ex : **la**, **a**ssurance, **a**ccent, **a**ssaisonnement, **a**mour, c**a**tégorie, b**a**taille, b**a**nnière, etc., etc. Tout le dictionnaire y passerait.

Pour le prononcer, la bouche doit être peu ouverte, la mâchoire inférieure légèrement abaissée.

Les lèvres parallèles, leurs commissures écartées et légèrement pincées. On doit donc sourire.

La langue touchant les dents d'en bas, le milieu un peu relevé, de manière que la cavité buccale affecte, autant que possible, cette forme schématique. A ces conditions, le son sort juste.

J'insiste sur ce point, car la foule des chanteurs est tellement habituée à prononcer l'**a** tout autrement, qu'ils ne voudront pas admettre ma théorie; et cependant, je la maintiens tout entière, car elle est la vérité même ; il se peut que ce ne soit pas le son exact de l'**a**, mais, à l'oreille, cela *semble* l'être et en rend parfaitement l'effet ; c'est tout ce qu'il faut.

C'est la planche de salut pour les malheureux qui barbotent dans l'océan des **a**.

Et il est bien désirable qu'ils y viennent, car la pureté des sons des petits **a**, des **é**, des **i** et des nasales, constitue tout le charme et la finesse de la prononciation de notre langue.

De plus, ces petits **a** sont précieux pour rendre les idées légères et les mouvements rapides où des **a** plus amples ralentiraient et alourdiraient le débit.

J'ai dit que les petits **a** sont extrêmement nombreux. Une fois que le son type sera trouvé et bien fixé, il ne faudra plus s'en départir, et cela, jusqu'à ce que l'oreille soit devenue très experte, et saisisse facilement les moindres nuances. Il ne souffre pas de grandes exceptions; il est facilement employable dans toutes les circonstances ; les modifications qu'on peut y apporter sont d'une finesse, d'une ténuité extrêmes, et le goût et l'expérience les feront découvrir et appliquer par la suite.

Ces nuances varient du reste avec chaque chanteur, et contribuent à constituer la personnalité.

Donc, jusqu'à ce que cette personnalité et ce goût individuel se soient développés, je conseille de s'en tenir à ce que j'ai dit.

LES Â.

Entre l'**a** fermé dont je viens de parler, et l'**ô** de beau, se déroule la chaîne ininterrompue et infinie de toutes les teintes d'**â**, en passant par l'**o** d'orange.

Qu'on en fasse personnellement l'expérience.

A mesure que la mâchoire *supérieure* s'élève, et que la bouche s'arrondit, que les commissures des lèvres se rapprochent — pour passer de la position du sourire à la forme de l'**ô** — et qu'enfin la bouche s'élargit pour prendre en fin de compte la position du pavillon de phonographe dont j'ai parlé plus haut, à mesure, le son de l'**a** devient plus grave et se teinte d'**o**.

De même qu'un peintre mélange sur sa palette deux couleurs et forme ainsi mille nuances différentes, de même le chanteur, par le mélange de l'**o** et de l'**a**, arrive à une quantité infinie de sons **â** lesquels donnent au chant une couleur, une variété incroyables.

Inversement, si nous partons de l'**ô**, nous pouvons dire que l'**o** (*d'orange*) est déjà un mélange d'**ô** avec une toute petite teinte d'**a**, et il est certain que le ténor qui, au point culminant d'un duo d'amour chante : *je t'ad***o***re*, est forcément amené à mettre beaucoup d'**a** dans l'**o**.

Dans ce cas, l'**o** de : *je t'adore*, n'est pas très différent de l'**â** dans cette phrase : *mon* **â***me est triste.*

Je prie le lecteur de vouloir bien en faire l'expérience personnelle, et il verra bien si je me trompe.

Où finit l'**a**, où commence l'**o** ? Dans quelles proportions faut-il mélanger les deux sons !

Tout cela dépend de l'idée à rendre, du goût du chanteur, des sons voisins, etc. Mais, par dessus tout, il y a une règle absolue : il faut, quelque puisse être le mélange des deux voyelles, que les **â** SEMBLENT être des **â** et les **o** SEMBLENT être des **o**.

C'est la règle première, le guide absolu du chanteur.

Ainsi, nous voyons que, de l'**ô** à l'**a** petit, il y a une gradation ininterrompue de nuances, comme dans le spectre solaire entre deux couleurs fondamentales, et que le chanteur dispose d'une quantité infinie d'**a** et d'**o**, qui lui fournissent tous les sons nécessaires à rendre les plus délicates palpitations de l'âme.

Il m'est impossible, on le comprend, de donner des exemples sur le papier, mais, possédant bien les sons types d'**a** et d'**ô**, on pourra toujours arriver à l'**â** cherché.

En cas d'embarras, le chanteur a toujours les deux grands principes, qui, comme des phares, éclaireront sa route et l'empêcheront de s'égarer :

1° Ouvrir largement la bouche.

2° Prononcer le mot en parlant, et l'imiter en chantant.

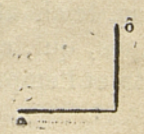
RÉCAPITULATION

Rapports intimes entre la série des A et la série des O.

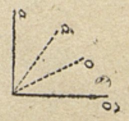
J'en ai fini avec les **a** et les **o**.

Cependant, au risque de me répéter, je veux condenser en une seule figure (page 51), ce que j'ai dit de ces deux classes de sons qui sont intimement liés, puisque, tout en restant parfaitement correct, on peut passer des uns aux autres par des gradations ininterrompues, ce qu'on ne peut pas faire pour les autres voyelles.

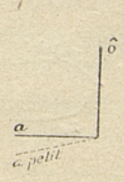
En partant de ce postulatum, — que je crois indiscutable, — que pour l'**ô** la direction du son est verticale, et que celle de l'**a** est franchement horizontale, nous pouvons dresser la figure suivante, qui indique la direction de ces deux sons.



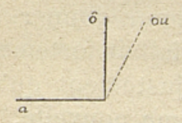
Entre ces deux directions nous trouvons toute la série des **o** et des **â**.



En continuant à s'abaisser au-dessous de l'horizontale, on trouve l'**a** petit.



En prolongeant au contraire le son de l'**ô** en arrière de la verticale, on rencontre le son **ou**.

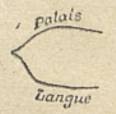


Et cela se comprend très bien, et c'est infiniment logique.

En effet, l'**ou**, — je l'ai déjà dit maintes fois — est le son sourd par excellence, qui sert d'ombre, de repoussoir aux autres sons, tous plus sonores que lui. Eh bien, tous, ils sortent en avant de la verticale ; seul de tous, l'**ou** est en arrière, et par conséquent, est sombre.

A l'autre extrémité de l'échelle, nous trouvons l'**a** sur l'horizontale. Nous avons vu que sa forme de bouche propre était : la bouche grande ouverte, la base de la langue abaissée, pour

obtenir une cavité buccale plus grande. En voici le schéma :



En abaissant la mâchoire inférieure, et en relevant la base de la langue, ce schéma se modifie ainsi et l'on obtient l'**a** petit. Mais nous avons vu que pour donner à cet **a** petit sa vraie couleur, il fallait fortement le teinter d'**é**, et il se trouve justement qu'en donnant à la bouche cette forme nouvelle, on se rapproche de la forme type de l'**é**, ainsi qu'on va le voir.

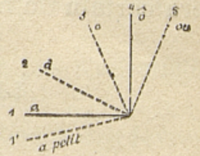
Ma théorie de la forme unique de bouche pour un son donné se trouve donc parfaitement vérifiée (1).

(1) Ce fait a été établi expérimentalement par le Dr Marage, qui a construit des monstres en terre cuite auxquels il a donné les formes propres à la prononciation des différentes voyelles ; et il obtient ces voyelles en y faisant passer un son.

Il est fort possible que si on donnait aux instruments à vent des pavillons appropriés, on obtiendrait les différentes voyelles, au lieu des sons uniformément O produits par les pavillons ronds.

Ce que j'ai dit se résume dans cette figure.

Partant du son 1, avec la langue abaissée et la bouche grande ouverte, en rond, nous trouvons que sans interruption la bouche se ferme progressivement en conservant la même forme ronde pour passer par les sons, 2, 3 et 4, pour arriver à être presque fermée au son 5, et que la langue a tendance à remonter de 1 à 4 pour être tout à fait remontée à 5.



A l'autre extrémité, pour passer du son 1 au son 1', la bouche s'aplatit, prend la forme du sourire, ce qui nous amène à l'**é**.

LES É.

Le son type de l'**é** est dans le mot *été*.

Même forme de bouche que pour l'**i**. Presque fermée, commissures des lèvres écartées, (mais non pincées, comme pour l'**a** petit). On sourit.

La langue est relevée, mais, au contraire de l'**i**, ne touche en aucun point le palais, de sorte que le son coule fluide par ce canal.

Ce son de l'**é**, beaucoup plus facile à s'assimiler que le son de l'**a**, ne comporte pas de variétés. Pour en être sûr, il suffit donc de

donner à la bouche la forme indiquée, et on sera certain de ne pas se tromper.

LES È ET LES Ê.

(Même son)

Passons maintenant aux **ê** et aux **è**.

Par analogie de ce que nous avons vu pour les **â**, nous allons procéder de même pour les **è**.

De même que pour passer de l'**a** fermé à l'**o** il faut ouvrir la mâchoire supérieure, de même, pour passer de l'**é** à l'**ê** il faut ouvrir la mâchoire supérieure, tout en continuant à sourire, (c'est-à-dire, en gardant les lèvres parallèles), et en gardant la langue relevée (1).

On arrive ainsi au point extrême de l'**ê** ; c'est le verbe *être*, *il est*, *extrême*, etc.

Au delà, il n'y a plus rien, et on verse dans les sons **a**.

Nota. — Dans beaucoup de cas, le chanteur expérimenté ne garde pas la forme du sourire pour prononcer les **è** ; ce qui se comprend très

(1) Si, avec cette forme décrite pour l'ê, on abaissait la langue, on aurait, suivant qu'on l'abaisserait plus ou moins d'avant en arrière un **â** ou un **o**. (Mais ces deux sons seraient de mauvaise qualité, parce que la forme des lèvres, au lieu d'être ronde serait aplatie).

Encore une preuve de l'importance capitale de la position de la langue.

bien, car ce serait un contre sens de garder le sourire sur les lèvres pour exprimer des idées pathétiques ou tristes.

Mais l'élève fera bien de ne pas s'affranchir trop tôt de cette forme de bouche.

Il est certain que le parallélisme des lèvres, le sourire, sont le type de la forme de bouche des **è** en général. Ce n'est que pour rendre le son plus mâle, plus grave, qu'on est amené à arrondir la bouche.

L'écueil, — et il très grave, — est de tomber dans l'**a**.

Je ne saurais assez mettre le chanteur en garde contre ce danger : il n'en est pas de plus grand. Quoi de plus laid que d'entendre chanter : je t'**â***me*, *ét***a***rn***a***lle*, et quoi de plus fréquent ?

Avec les lèvres parallèles, cet accident ne peut pas arriver.

Cette remarque était importante à faire, car le défaut de prononcer les **è** comme des **a** gâte la diction d'une foule de bons chanteurs, rend la prononciation très vulgaire, et empêche de comprendre les paroles.

Revenons aux **è**.

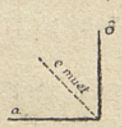
La limite de ce son est donc facile à atteindre, et j'ajoute que comme les nuances entre les **é** et les **ê** sont peu nombreuses, leur prononciation est beaucoup moins compliquée que celle des **a**, qui sera toujours la pierre

d'achoppement de la prononciation de notre langue.

L'E MUET.

L'**e** muet doit se prononcer la bouche plutôt ronde, tout naturellement et moyennement ouverte, sans se crisper.

Le son type, au lieu de sortir tout droit, horizontalement, comme pour l'**a**, ou de frapper verticalement le sommet du voile du palais, comme pour l'**ô**, doit se diriger entre ces deux



directions, et frapper, par conséquent, au-dessus des dents, à la naissance du palais, à la bissectrice de l'angle formé par l'**a** et l'**ô**.

J'ai dit : le son type, mais ce son doit varier beaucoup suivant que les sentiments à exprimer sont plus ou moins gais ou tristes, et en tous cas, il devra toujours être *fortement teinté du son de la syllabe qui le précède* (1) et dont il est l'ombre.

Il devra également, (à moins d'être tout à fait éteint) (2) être d'une sonorité semblable à cette voyelle.

(1) Il y a là une analogie singulière avec la peinture. On sait que dans les ombres du bleu, il y a du bleu, dans celles du rouge, du rouge, etc.

(2) Voir la note de la page 103.

Tout cela est fort difficile, et c'est affaire de goût.

La prononciation aisée, harmonieuse de l'**e** muet est une des grosses difficultés de notre langue. On fera bien de ne jamais perdre de vue que c'est un *son de deuxième plan*, *une ombre*, et on devra toujours s'efforcer de l'harmoniser avec les sons voisins.

Il y a cependant quelques exceptions, dont je parlerai plus loin au chapitre des muettes.

EXERCICES DE VOYELLES.

Je ne saurais assez recommander les exercices de voyelle à voyelle. Ce sont des diphtongues.

Il faut avoir soin, en les faisant :

1° de donner à chaque voyelle sa forme propre, rigoureusement conforme aux indications que j'ai données plus haut.

2° de passer brusquement de l'une à l'autre, de manière à avoir un frottement aussi énergique que possible. Ce frottement donne un choc à la colonne d'air expirée, qui fait porter la parole extrêmement loin.

On fera bien de faire ces exercices en y ajoutant ceux combinés avec les nasales et le son **ou**.

Je rappelle aussi que les nasales doivent être

prononcées avec la forme de bouche spéciale à leur voyelle.

Voici un aperçu des exercices à faire.

aé, **aè**, **ai**, **ao**, **aô**, **aou**, **aan**, **ain**, **aon**, et leurs inverses **éa**, **èa**, **ia**, **io**, etc.

Changeant de voyelle initiale, on aura toute la série **éa**, **éâ**, **éi**, et leurs inverses

ia, **iâ**, **ié**, **iè** — —
oa — — — — —
ôa — — — — —
oua — — — — — etc., etc.

Je ne saurais assez insister sur l'utilité de fortement articuler toutes ces voyelles, en accentuant particulièrement sur les frottements des passages. C'est un exercice excellent, qui assouplit les muscles de l'appareil buccal, favorise la compréhension des paroles, et facilitera l'étude des diphtongues, qui ne sera plus qu'un jeu.

D. DIPHTONGUES.

Dans le dictionnaire Larive et Fleury, la diphtongue est ainsi définie :

« Toute voyelle représentée par deux ou plusieurs lettres et qui fait entendre *deux sons distincts* en une seule émission de voix (c'est-à-dire, ne sont pas séparés par une ou plusieurs consonnes). »

Sauf de très rares exceptions, ces deux sons distincts, qui constituent les diphtongues, comptent pour une syllabe.

En réalité, ce sont deux voyelles, et par conséquent, en musique, ce sont deux syllabes, qu'il s'agit de placer sur le même point précis de la mesure, ce qui est impossible.

Examinons attentivement ces deux syllabes, constituant une diphtongue.

La première syllabe est courte, la seconde est longue.

La première est sourde, la seconde, sonore.

Enfin, entre les deux, il y a un *frottement* qu'il faut toujours accentuer.

C'est ce frottement qui donne à la colonne d'air expirée le coup de fouet qui la fait porter au loin, et constitue ainsi l'un des plus précieux éléments que possède le chanteur, tant au point de vue de l'expression que pour la compréhension des paroles.

Donc, si de ces deux syllabes, toujours écrites sur une seule note, on prononce la première sur le temps marqué, il arrive que la seconde, qui doit éclater, arrive forcément en retard, donne une accentuation à contre temps, et rompt le rythme, ce qui constitue le plus grand défaut qui puisse se rencontrer en musique.

Il faut donc forcément, si l'on veut éviter cette accentuation à faux, *avancer la pronon-*

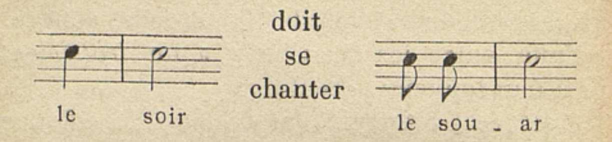
ciation de la première syllabe, de manière que la seconde arrive sur le temps, et produise ainsi l'effet sonore et métrique qu'on lui demande.

Mais où doit se placer cette première syllabe anticipée avant le temps, sur la note précédente?

J'ai remarqué qu'elle doit toujours être *la moitié de la valeur de cette note précédente.*

Cette loi est absolue (1).

Exemple :



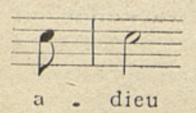
C'est la seule manière de ne pas étriquer la diphtongue et d'en tirer tout l'effet qu'elle contient. C'est aussi la seule manière de donner à la musique toute sa carrure et de faire parfaitement comprendre la parole.

(1) Elle ne souffre que très peu d'exceptions, par exemple dans les mouvements très rapides, où, pour des raisons de rythme l'on veut rapprocher les deux syllabes de la diphtongue de manière à n'en former qu'une, ou encore dans des mouvements très lents, si la diphtongue succède à une valeur très longue. Il est évident, par exemple que si cette valeur est une ronde, la syllabe anticipée ne peut durer la valeur d'une blanche.

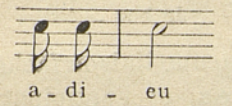
Mais ce sont là des exceptions d'une rareté extrême.

Je pourrais donner indéfiniment des exemples, mais c'est inutile. Il suffira de prendre n'importe quel morceau, — les diphtongues abondent partout — et d'appliquer la règle, qui ne sera jamais en défaut.

En voici cependant un autre, pris au hasard.

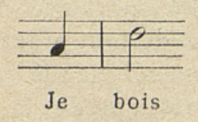


se chantera en mesure, comme s'il y avait



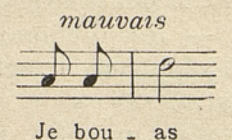
Le rythme sera satisfait, ainsi que l'auditeur, qui aura compris sans peine le mot : Adieu.

Les deux exemples de diphtongues qui précèdent s'appliquent à des notes semblables ; mais dans celui-ci :



Il faut se garder de chanter :

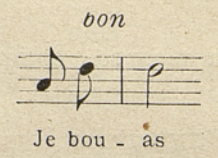
mauvais



ce qui obligerait fatalement à faire un port de voix du plus mauvais effet entre **bou** et **as**, du *la* sur le *ré*.

Il faut chanter

bon



Il n'y a ainsi aucune liaison fâcheuse à craindre entre **bou** et **as**, et l'anticipation de la note élevée sur **bou** a l'avantage de donner une grande largeur à la phrase.

Je le répète, ceci est vrai dans tous les cas.

INTÉRÊT DES DIPHTONGUES AU POINT DE VUE DE LA DICTION.

Au point de vue de l'intérêt de la diction, les diphtongues sont de tout premier ordre. Aussi, faut-il toujours en soigner la prononciation en accentuant le passage de la première à la

deuxième syllabe. La première, toujours faible, la deuxième sonore.

Dans l'exemple : je bois, on doit prononcer b**ou** (comme un **ou**) aussi sombre que possible, et ouvrir brusquement la bouche, toute grande sur **as**, *en aboyant*, (si toutefois cette recommandation ne choque pas le lecteur).

Du reste, la prononciation des voyelles composant les diphtongues suit la loi commune ; il faut donc les prononcer avec la forme de bouche spéciale à chacune d'elles.

DIFFÉRENTES QUALITÉS DES DIPHTONGUES.

Dans cet exemple : *je bois*, la diphtongue est sonore.

Dans d'autres : — *délicieux*, *familier*, etc. — elle devient tendre, intime. Le glissement de la première à la seconde syllabe, (surtout sur un **i**, qui produit un léger susurrement et donne des sons si fins en français) la rend particulièrement caressante à l'oreille ; or, il n'y a pas à s'y tromper, ce sont les sons fins qui constituent le charme et la distinction de la diction.

D'autres diphtongues, — *fier*, etc. — par l'accentuation qu'on leur donne, donnent un sentiment héroïque et une autorité suprême à la diction.

On peut donc dire que les diphtongues sont

un des éléments les plus puissants du chant. Par le moyen de leur articulation vigoureuse, elles aident puissamment à la compréhension des paroles.

Enfin, quand elles aboutissent à un temps fort, elles lui donnent toute sa valeur, et le mettent bien d'aplomb.

En un mot, la diphtongue, convenablement utilisée, constitue un des meilleurs moyens d'expression que le chanteur ait à sa disposition.

E. LES MUETTES.

Pour la forme de la bouche, voir page 54.

Peu de choses à dire sur les muettes, et cependant leur rôle dans le chant est considérable, car elles peuvent tout gâter. Leurs qualités sont donc essentiellement négatives.

Elles naviguent continuellement entre deux écueils, également dangereux.

L'un est les **eu**, l'autre les **o**.

Il est aussi laid d'entendre chanter : j'**eu** t'aim**eu** que d'entendre : j**o** t'aim**o**.

Il faut se tenir dans un juste milieu, dans une espèce de teinte neutre, qu'il faut soigneusement chercher.

D'une façon générale, on peut dire qu'il vaut mieux les éteindre trop que pas assez.

Il y a cependant des cas, et ils sont nombreux, où la phrase musicale exige qu'on leur donne la même valeur qu'aux syllabes voisines.

Seul le goût, et l'examen de la phrase musicale peuvent fixer sur ce point.

Voici des exemples, tirés du *Déluge*, de Saint-Saëns.



Voyez, dans les exemples 2 et 3, les muettes de *com***me** et de *len***te** arrivant sur des temps, et cependant l'expression musicale exige qu'elles soient accentuées.

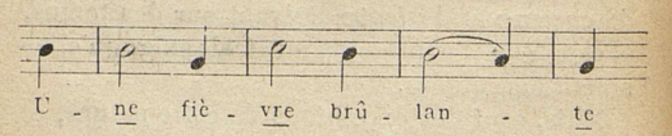
Mais, sauf des exceptions de cette nature, et qui sont toutes tirées des nécessités rythmiques de la musique, il vaut mieux peu marquer les muettes et les laisser dans l'ombre (1) : ainsi, toutes les finales, et celles des médianes que la phrase musicale n'exige pas de faire ressortir.

(1) Voir page 101 et suivantes.

Dans ces cas-là, aucun doute possible, il faut atténuer.

On atténuera très facilement quand les paroles seront bien prosodiées sur la musique, et que le compositeur aura eu le soin de faire tomber les muettes sur les temps faibles; malheureusement, il arrive souvent que la prosodie est mal placée et même placée à rebours. Les exemples en sont fréquents chez les auteurs anciens (1). Aujourd'hui, les compositeurs prennent plus de soins à cet égard, et c'est fort heureux, car dans ces cas-là, les muettes sont très difficiles à bien prononcer, et le chanteur doit faire des prodiges d'habileté pour sauver les maladresses du compositeur.

(1) Je n'en citerai qu'un exemple, bien connu, tiré de *Richard Cœur-de-Lion.*



Ces trois muettes, tombant sur des temps forts et des valeurs longues, sont des contre sens qu'on ne se permettrait plus aujourd'hui.

F. LES SONS TELS QUE *JEUNE*, *HEUREUX*, *LEUR*, etc.

Il est impossible de donner une loi pour la prononciation de cette catégorie de sons.

Ils se rapprochent tous sensiblement de la prononciation de l'**e** muet, et on sera sûr de ne pas commettre de grosse faute en les prononçant de même.

Remarquons cependant que ce sont toutes des syllabes fortes, qu'il faut par conséquent marquer, et auxquelles il faut donner de la sonorité.

Elles n'ont pas toutes exactement le même timbre. Prenons par exemple le mot *jeune* (pas vieux) et le mot *jeûne* (abstinence). Le premier devra se prononcer et se placer tout-à-fait comme l'**e** muet, et le second, (comme heureux) devra se diriger un peu plus bas.

Dans d'autres mots, tels que *peureux*, nous trouvons la première syllabe comme **e** muet, et la seconde comme *heureux*.

Il est impossible je le répète, de donner de règle précise.

Du reste les erreurs qu'on peut commettre ainsi sont sans grande portée.

RÉSUMÉ DU CHAPITRE DES VOYELLES

De tout ce qui précède, il ressort que les voyelles se partagent en deux grandes catégories ou familles.

Les voyelles à sons fins, et celles à sons larges.

SONS FINS. a - é - i - U

Ce sont : ~~a~~ petit — ~~é~~ — ~~i~~ — u.

lettre U Elles se prononcent ~~*avec la base de la langue relevée*~~ et les lèvres parallèles, avec les commissures rapprochées, si bien que la cavité buccale prend cette forme : pour la lettre U seulement

pour les voyelles è et i avec les commissures écartées ainsi qu'il est écrit page 37 pour l'i page 51 pour l'è

Palais

Langue

page 44 pour l'a il y a donc erreur manifeste

Les sons fins sont particuliers à la langue française et constituent son charme propre.

SONS LARGES.

â — ô — o — ê.

Pour ces sons, la *base de la langue est*

abaissée, les lèvres arrondies, leurs commissures écartées.

La cavité buccale prend cette forme :



Ce sont les sons sonores.

On voit, une fois de plus, l'importance extrême de la position de la langue, ces deux catégories de voyelles étant surtout différenciées par son aplatissement ou son relèvement.

Je puis encore rendre cette vérité plus tangible par un tableau et par une espèce d'arbre généalogique, qui la présenteront mieux aux yeux.

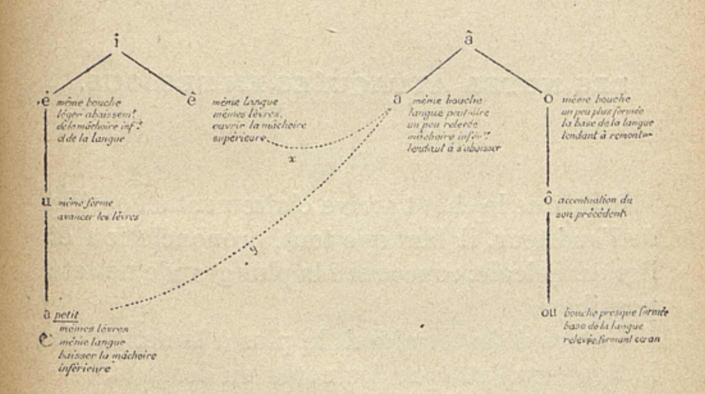
Tableau indiquant les positions de la bouche, des lèvres et de la langue pour chaque voyelle.

1er Groupe	Bouche	Lèvres	Langue
i	Presque fermée.	Parallèles, commissures écartées, sourire.	Touchant presque le palais pour provoquer un léger sifflement.
é	Id.	Id.	Touchant presque le palais à l'arrière, mais l'avant plus écarté, s'inclinant donc en bas.
a petit	Mâchoire inférieure abaissée.	Id. commissures un peu pincées.	La langue suit le mouvement de la mâchoire, l'arrière s'abaisse un peu.
u	Presque fermée.	Parallèles, mais avancées.	Langue abaissée.
2e Groupe			
o orange	Ouverte.	Formant un rond.	A plat.
ô beau	Id. mais moins.	Id.	Id.
ou	Presque fermée.	Id.	Base relevée, pour renvoyer le son en arrière.
â	Largement ouverte.	Naturelles, sans contraction.	A plat.
è ou ê	Id.	Id., mais plus parallèles.	La base relevée.

Remarque. — On peut passer de l'a à l'â en abaissant simplement la base de la langue.

Arbre indiquant la filiation des voyelles.

Les sons les plus différents étant l'**i** et l'**â** je pars de chacun d'eux.



X. Y. Points de réunion entre les deux groupes.

X. De ê à a. L'ê tourne à l'â en baissant la langue et en arrondissant les lèvres.

Y. De a petit à a. L'a petit devient l'a en baissant la langue et en arrondissant les lèvres.

Les deux mouvements sont identiques.

III

DES NOTES ATTAQUÉES EN DESSOUS.

Pour que le chant arrive clairement à l'oreille de l'auditeur, il faut que tout, prononciation et ligne musicale, concoure à la plus grande netteté possible.

Un des défauts qui nuit le plus à la netteté de la ligne est l'attaque des notes en dessous.

Ce défaut, qui est, je crois, un principe chez les Allemands, — ils prennent toutes leurs notes ainsi — est un des plus insupportables qu'on puisse entendre, quand une fois l'attention est attirée sur lui, et il revient sans cesse !

Il vient de ce que le larynx n'est pas à la hauteur de la note quand on commence le son.

Il se produit très souvent dans la pronon-

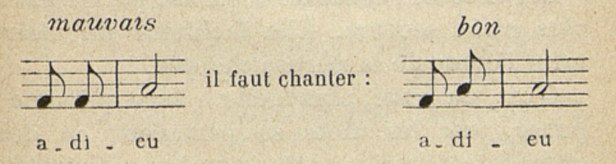
ciation des diphtongues. (Voir ce chapitre) (1).

Il faut donc l'éviter avec le plus grand soin et être très sévère pour soi-même à ce sujet.

(1) Ainsi, on chante très souvent :



avec un beau port de voix de **di** sur **eu**. — Je rappelle ce que j'ai dit à ce sujet. Pour l'éviter, au lieu de faire :



L'anticipation fait très bien, élargit la diction, et supprime radicalement le port de voix.

IV

LES MOTS EXPRESSIFS ET LES MOTS DESCRIPTIFS.

Rien de plus difficile que de donner aux mots leur valeur juste par rapport les uns aux autres.

C'est le comble de l'Art du chant, ce qui fait qu'une petite et mauvaise voix peut intéresser au suprême degré, alors qu'un superbe organe peut ennuyer.

Là, encore, l'étude de la phrase parlée est du plus grand secours. Elle facilitera singulièrement l'étude de la phrase chantée.

C'est, du reste, plus facile à faire qu'on ne le pense, car les mots se partagent en deux grandes catégories, très inégales en nombre : les mots descriptifs et les mots expressifs.

Les accents ne doivent jamais se porter sur les premiers, et doivent être uniquement réservés pour les seconds.

1° MOTS DESCRIPTIFS.

Ce sont, ai-je dit, les mots les plus nombreux.

SUBSTANTIFS.

Tout d'abord, les substantifs.

Un substantif exprime toujours un être ou une chose, réelle ou abstraite, dont la désignation n'est jamais expressive en soi, même si c'est l'amour. Donc, pas d'accent (1).

La prononciation doit être claire, nette, l'articulation suffisante pour que les substantifs soient bien compris, mais jamais ils ne doivent être mis en valeur au détriment de leurs voisins.

ARTICLES.

Pour les mêmes raisons, les articles ne doivent jamais être accentués, et cela sans aucune exception. Dans ce but, supprimer l'l

(1) Il y a cependant quelques exceptions, telles que les mots : soleil, triomphe, splendeur, lumière, etc. Mais je crois que c'est parce que ces mots sont superbes par eux-mêmes et par les idées qu'ils éveillent en nous, qu'il est bon de les accentuer en chantant. Ils portent leur qualificatif en eux-mêmes.

autant que possible. Il y en a toujours assez, sinon trop, et dans bien des cas, on peut les supprimer tout-à-fait sans grand dommage.

J'ai déjà dit que les articles ne présentent aucun intérêt parce qu'ils ne signifient rien par eux-mêmes. (Voir la note de la page 103).

VERBES.

Parmi les verbes, ceux exprimant une action ne doivent en général pas être accentués. Quand je dis : *je marche*, c'est un fait que j'énonce, mais qui n'évoque par lui-même aucun sentiment.

D'autres verbes, au contraire, marquant un sentiment, doivent être accentués. Quand je dis: *je hais*, c'est un sentiment que j'énonce, et je dois accentuer.

Ce n'est pas une des moindres difficultés de l'expression juste, et c'est là qu'il faut étudier la phrase et son sens, pour dégager les mots à mettre en relief, et discerner s'il n'y a pas, tout près, un autre mot plus intéressant, auquel il faut réserver l'accent, sous peine de rapprocher deux accents qui se nuiront et s'amoindriront l'un l'autre.

J'en trouve un exemple excellent dans une opérette de E. Chabrier, l'*Étoile*.

Une jeune personne, qui, pour des raisons à elle, ne veut pas se marier, chante :

> Et si l'on *tient* à me *forcer*
> A me mettre un jour en ménage.

Lequel de ces deux verbes devra être accentué ? Au premier abord, il semblerait que c'est *forcer*. Mais l'examen de la phrase démontre que ce serait une erreur. En effet, *forcer* exprime une action, tandis que *tient* exprime une volonté, (par conséquent un sentiment). C'est donc *tient* qui doit être accentué.

2° MOTS EXPRESSIFS.

Adjectifs, adverbes, verbes marquant un sentiment.

Dans cette deuxième catégorie, on peut ranger des adjectifs, des adverbes, et certains verbes, (ceux, ai-je déjà dit, qui expriment un sentiment), et certains autres, formés avec des adjectifs expressifs. Par exemple : *assombrir*. Il est bon de donner au verbe le même accent qu'on donnerait à l'adjectif qui l'a formé.

Je rappelle à ce sujet ce que j'ai déjà dit au chapitre des consonnes qu'il ne faut pas doubler : Ne pas perdre de vue ces recommandations, car le résultat obtenu serait mince à côté des inconvénients signalés.

On voit que les mots expressifs ne sont pas

nombreux, et qu'il faut être sobre d'accentuations.

N'oublions pas, en effet, qu'il y a, en art vocal beaucoup d'accents. La plupart de ces accents viennent de la musique, et ne doivent pas être négligés, sous peine d'arriver à une mélopée invertébrée.

J'y arrive maintenant.

V

LES ACCENTS MUSICAUX.

Les accents musicaux sont nécessaires, et ne doivent jamais être négligés. Ce sont :

1° Le premier temps d'une mesure, ou temps fort; 2° les syncopes; 3° les notes étrangères à la gamme, ou qui amènent une modulation; et par extension, les enharmoniques.

1° LE TEMPS FORT.

De ces trois catégories d'accents, la première seule est permanente et naturelle. Le temps fort, qui marque la cadence, est la première manifestation de la musique.

Hans de Bülow a dit : au commencement, le rythme fut.

Les doigts qui battent une marche sur les vitres, le tambour qui entraîne à l'assaut, le tambourin qui accompagne une danse, n'ont pas d'autre élément de puissance que le temps fort, et cela suffit très bien.

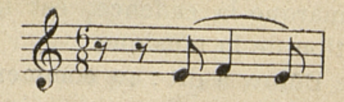
Le temps fort est donc naturel, et seul de tous les accents musicaux, il est permanent, tandis que les autres sont transitoires et s'éteignent avec les notes qui les ont nécessités. Quand une note syncopée est finie, le temps fort reprend immédiatement tout son empire et remet les choses en équilibre stable, tout comme la pesanteur ramène invinciblement à la verticale le pendule qui en a été dévié par une force étrangère.

LES TEMPS FAIBLES.

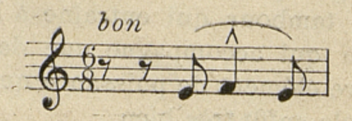
Si l'importance des temps forts est grande, celle des temps faibles ne l'est pas moins.

C'est en effet plutôt par contraste que les temps forts doivent être marqués; le plus souvent, c'est par l'atténuation des temps faibles qu'ils prennent leur juste valeur.

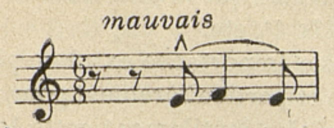
Ainsi, dans ce rythme très simple :



il faut exécuter :



et non :



Cette recommandation, qui a l'air d'une vérité de M. de la Palisse, tant elle est élémentaire, est cependant nécessaire, car peu d'exécutants y conforment leur jeu. Leur désir de trop bien faire, de faire *mieux que bien*, les entraîne à leur insu.

Enfin, en accentuant des temps faibles, on nuit à l'effet des syncopes, qui, seules (voir page 82) ont qualité pour troubler la périodicité régulière des temps forts, base de la musique (1).

INFLUENCE DU DERNIER TEMPS D'UNE MESURE.

On sait que la valeur (ou la force) des temps d'une mesure décroit dans l'ordre suivant

1, 3, 2, 4. (2)

Le temps le plus faible de la mesure est le

(1) Il est entendu que cette loi, comme toutes les autres, comporte des exceptions. Mais ces exceptions doivent être rares, et l'exécutant n'y recourra qu'avec la plus grande prudence, car la pente est glissante et tentante. Il est, ne l'oublions pas, beaucoup plus facile de faire de l'effet avec une interprétation fantaisiste qu'avec une interprétation classique ; seulement, ce sont des effets de mauvais aloi.

(2) Dans la mesure à trois temps, le premier seul est fort ; les deux autres sont faibles ; le 3e est le plus faible de tous

dernier, de même que la plus faible de 4 doubles croches est la 4e, etc.

Il est d'une importance extrême pour un instrumentiste et particulièrement pour un pianiste de ne pas violer inutilement cette loi.

Le dernier temps d'une mesure, accentué au détriment du 1er temps de la mesure suivante qui le suit, rompt le rythme et constitue un contre sens perpétuel.

On ne doit donc pas accentuer ce temps qui est faible, mais on doit cependant *lui garder toute sa durée.*

Écourté, il donne à la phrase l'air de tomber en avant, et fait presser le mouvement du morceau.

Il faut donc veiller attentivement à lui donner sa valeur exacte. On obtient ainsi la carrure parfaite.

Inversement, dans certains cas, quand on veut donner une impression de lourdeur, de puissance, on peut allonger un peu ce dernier temps, et il arrive souvent que cet élargissement est très suffisant pour remplacer un *rallentando* final dont la valeur juste est toujours très difficile à prendre.

Il est donc, à mon avis, impossible de s'exagérer l'importance des temps faibles et des temps forts.

Ils correspondent aux syllabes faibles et aux

syllabes fortes dans la prosodie. Quand on parle, l'idée ne viendrait pas d'accentuer les articles aux dépens de leur substantif (1), ni les muettes au détriment des syllabes sonores qui les avoisinent. Ainsi, par exemple, tout le monde dira : le **temps** fort, et non : **le** temps fort.

Qu'ils soient chanteurs, pianistes ou violonistes, les artistes les plus consciencieux n'hésitent pas à commettre ces petites erreurs, véritables contre-sens musicaux, qui, souvent, rendent la phrase mélodique inintelligible.

Ils se laissent aller à accentuer des temps faibles parce qu'ils sont entraînés par leur ardeur et par leur désir d'être plus expressifs, et aussi parce qu'ils font trop de musique, qu'ils en sont saturés, et que la pureté de leur goût en est émoussée, comme la vision de l'œil est émoussée par une vive lumière trop prolongée, et comme la délicatesse du palais est pervertie par l'abus du piment. Ils en arrivent ainsi, de la meilleure foi du monde, à négliger une règle primordiale de la musique.

Nulle part ces défauts ne sont plus sensibles que dans l'exécution des classiques, — Haydn, Mozart, les premières œuvres de Beethoven, —

(1) Pour moi, le temps faible précédant le temps fort est tout-à-fait comparable à l'article qui précède le substantif. Pas plus que lui, il ne doit être accentué.

œuvres exquises, très simples, dans lesquelles la ligne mélodique n'est pas surchargée d'harmonies diverses, et qui, par là même, exigent une pureté de style absolue.

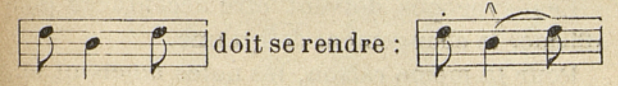
Il faut bien reconnaître que rien n'est plus difficile que de garder cette pureté, et il est bien certain qu'elle se perd d'autant plus facilement que les œuvres sont plus compliquées. A ce point de vue, les dernières œuvres de Beethoven sont déjà très différentes des premières, et si on arrive à Schumann, à Chopin et aux modernes, il faut être constamment sur ses gardes pour rester simple et pur.

2° SYNCOPES.

Les syncopes, elles, contrarient la tranquille succession des retours réguliers des temps forts. Quand elles se présentent, elles privent de son accent le temps fort qui les précède, et l'accaparent pour elles.

L'oreille ne s'y attend pas, et si cette perturbation ne lui est pas annoncée comme voulue, elle lui semble une erreur. Aussi, la syncope doit-elle lui être *toujours* imposée par un accent.

Cet accent doit être au détriment du temps fort qui précède. Ainsi

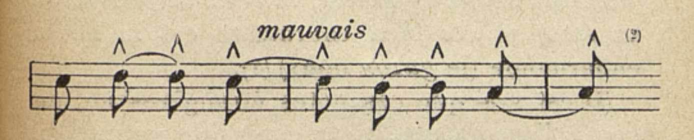


et la note qui précède la syncope doit *toujours* être piquée, pour donner plus de valeur à l'accent de la syncope. Cette loi est absolue, même dans les mouvements lents (1).

Les syncopes seront attaquées franchement, et la note qu'elles absorbent ne devra jamais être marquée. Ainsi, dans cet exemple :



on ne devra pas entendre :



(1) Cette loi, des plus importantes en musique, est malheureusement trop souvent négligée. Ceux qui la suivront s'en trouveront toujours bien, et introduiront beaucoup de clarté dans leur exécution.

(2) Quand plusieurs syncopes se suivent, comme dans cet exemple, il convient de les marquer davantage qu'une syncope isolée.

3° MODULATIONS, ENHARMONIQUES.

Les syncopes doivent être accentuées pour affirmer le changement de rythme.

Pour la même raison, les notes amenant une modulation, (ou simplement étrangères à la gamme) doivent être marquées. Elles changent la tonalité à laquelle l'oreille est habituée; il faut donc les marquer pour affirmer le changement de ton.

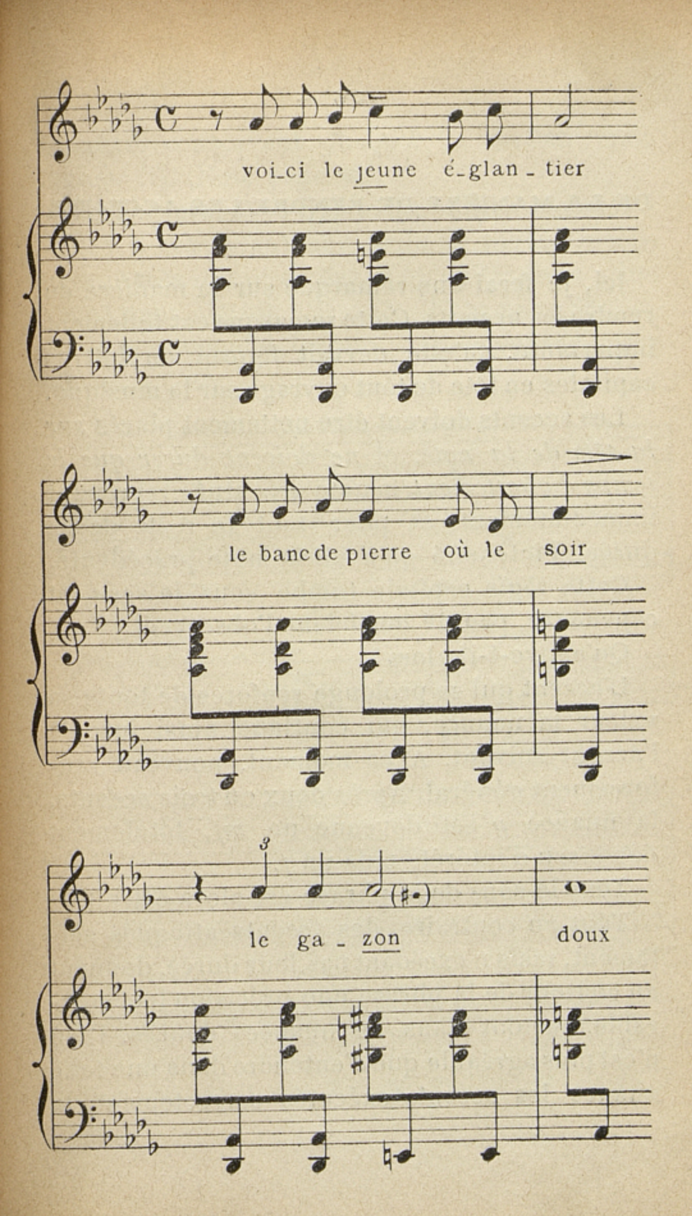
Il en est de même pour les enharmoniques.

Les exemples abondent dans la musique. Je n'en citerai qu'un, tiré d'une admirable mélodie de M. R. Hahn : *Infidélité.* Cette mélodie est écrite toute entière dans le même ton (ré bémol) et module très peu. Mais aussi, quel puissant effet produisent les quelques notes étrangères au ton, quand elles sont délicatement accentuées ! (*voici* LE JEUNE *églantier, le banc de pierre, où* LE SOIR) et combien charmante est la brève enharmonie (le *gazon* doux) (1).

(Il est vrai que ces notes étrangères au ton sont à l'accompagnement, mais cela ne nuit en rien au bien trouvé de l'exemple).

(1) Pour accentuer une note, un mot, il n'est pas nécessaire de les forcer. Bien souvent, dans des morceaux comme dans *Infidélité*, l'accentuation se fera très heureusement par un *pp* subit, ou encore (comme dans le *gazon doux*) par un très léger arrêt, par une virgule.

Tout cela est affaire de goût. Il suffit de le signaler. Formuler une règle est impossible.


voi_ci le jeune é_glan _ tier
le banc de pierre où le soir
3
le ga _ zon doux

DE LA MANIÈRE DE RENDRE LES ACCENTS.

Ici, je ferai une remarque sur la manière de rendre les accents. Cette remarque est tellement importante, qu'elle devrait figurer en lettres capitales en tête de tout ouvrage sur la musique.

Les accents doivent être nettement placés *sur la tête de la note*, et *ne doivent durer que le temps du battement*, la note accentuée reprenant immédiatement, et pour tout le reste de sa durée, l'intensité qu'avait la note précédente.

Cette règle capitale tombe sous le sens, et cependant, peu de musiciens l'observent.

Qu'arrive-t-il alors ?

L'accent qui se prolonge renforce de toute sa valeur la nuance, qui continue ainsi jusqu'à l'accent suivant. A ce moment, nouveau renforcement général. Après deux ou trois accents, la nuance *p* est devenue un *mf*, totalement dépourvu d'intérêt, puis un *f*.

Tout le sens de la phrase est alors détruit.

Tout au contraire, des accents attaqués nettement, mais n'excédant pas leur durée, donnent au contour de la phrase une précision incomparable, surtout dans les nuances douces. Rien n'est plus agréable que d'entendre dans une telle nuance les accents exécutés correctement, la

nuance conservant jusqu'à la fin sa vraie valeur (1). (Note page 88).

Je bornerai là ce que je dis sur les accents.

Il y a cependant une foule de règles secondaires très intéressantes et qu'on étudiera utilement dans Mathis Lussy (2). (Note page 88).

Graphiquement, les accents peuvent se figurer ainsi :



Les lignes au-dessus de la portée figurent l'échelle des nuances, et la courbe est celle des nuances. On y voit aisément la durée que doivent avoir les accents.

Je le répète, sous aucun prétexte, on ne doit prolonger cette durée au delà du battement.

On remarquera que le second accent venant sur un rythme reproduisant exactement le rythme précédent, doit être plus fort que le premier.

Il y a à cela deux raisons.

La première, (qui est générale) à savoir que, quand deux formes semblables, soit mélodiques, soit rythmiques se succèdent, elles doivent être différenciées par l'accentuation, qui, très généralement, doit être plus forte pour la deuxième que pour la première.

La deuxième raison, (qui est particulière au cas présent) est que le fa ♯, étant la note la plus haute de la mélodie, doit en être la plus forte. (Voir à ce sujet la règle, page 89).

(1) Il me suffira de rappeler ici que la force des accents, est toute relative, et doit être proportionnée à la nuance générale.

(2) Traité de l'expression musicale. Mathis Lussy, chez Heugel.

NUANCES.

Les nuances marquées doivent être observées fidèlement, les *decrescendo* aussi bien que les *crescendo*.

Et cependant, combien l'exécution des *decrescendo* est négligée. On fait très naturellement les *crescendo*, (en les hâtant toutefois beaucoup trop), mais une fois qu'on est arrivé au sommet de la nuance, on oublie de revenir en arrière, si bien qu'on reste toujours dans le *forte*.

Cette mauvaise habitude de la plupart des musiciens jointe à ce que je disais pour le prolongement des accents, exerce la plus fâcheuse influence sur la musique.

D'une manière générale, on peut dire qu'une suite de notes ascendantes entraîne un *crescendo*.

Et qu'une suite de notes descendantes demande un *decrescendo*.

Il découle de là que *la note la plus haute d'une phrase musicale est la plus forte*. C'est une loi à laquelle je ne connais pas d'exception.

Autre remarque importante.

Il faut généralement retarder l'exécution d'une nuance marquée, surtout quand cette nuance est longue et s'étend sur plusieurs

mesures. (La plupart des compositeurs les marquent toujours trop tôt.)

C'est à l'inobservance de cette règle que doivent être attribuées tant d'exécutions dépourvues d'intérêt.

Je rappelle ici que la note marquée *decresc* est encore *f*, et la note marquée *cresc* est *p*.

VI

DE LA MANIÈRE DE PHRASER.

La phrase parlée est jalonnée par la ponctuation, qui la partage en tronçons inégaux, ayant chacun un sens propre, et concourant ensemble à exprimer l'idée. La ponctuation permet à celui qui parle, de se reposer, de respirer, et à ceux qui l'écoutent d'avoir le temps de mieux comprendre, et de mieux saisir sous ses différentes faces l'idée exprimée. La ponctuation et les respirations qu'elle nécessite, la manière dont elle répartit les phrases, constitue un des éléments les plus intéressants du discours ; elle en chasse la banalité et la monotonie, y introduit la clarté, le pittoresque et le sentiment.

Tout ce qui est vrai pour la phrase parlée est encore bien plus vrai pour la parole chantée, qui la suit pas à pas, commence avec elle, finit avec elle, et se superpose à elle exactement (1).

(1) Cette vérité, qui pour moi, est absolue, n'est toutefois exacte que quand le compositeur ne dénature pas dans sa

On doit donc ponctuer copieusement, on doit faire sentir les virgules, les points et virgules, les deux points, les points, soit par des respirations largement et posément prises, soit par des demi respirations, soit encore par des fausses respirations, qui sont d'excellents points d'arrêt, et dont je parlerai tout-à-l'heure.

Toutes ces respirations coupent la phrase aux bons endroits, constituent des repos qui facilitent la compréhension, (et tout ce qui contribue à la faciliter doit être soigneusement encouragé) et permettent des inflexions, des réticences, des soulignements de mots et d'idées qui décuplent l'intérêt du chant.

Il faut donc ponctuer avec le plus grand soin, et bien étudier la ponctuation à faire. Je ne saurais trop le répéter, c'est un des grands éléments d'intérêt du chant.

Il faut s'attacher à donner à chaque portion

phrase musicale, le sens des paroles, en ne faisant pas coïncider la ponctuation avec la phrase musicale. Ainsi dans *Hamlet*, Ophélie chante :

> Les serments ont des ailes.
> Dans le cœur des infidèles
> Rien ne peut les retenir.....

Il n'y a pas concordance entre la poésie et la musique.

En effet, tandis que la poésie est ponctuée comme ci-dessus, la phrase musicale ponctue :

> Les serments ont des ailes
> Dans le cœur des infidèles.
> Rien ne peut les retenir.

de phrase sa forme propre, (avec un commencement et une fin), de manière à bien la distinguer de la suivante, et, par là, augmenter la clarté de l'exécution.

Le modelage de ces petites phrases est tout particulièrement intéressant. Sans afféterie, sans mauvais goût, simplement par l'emploi judicieux des temps forts et faibles, des notes accentuées au bon endroit, on peut arriver à produire les effets les plus heureux et à exciter l'intérêt des auditeurs.

Ceci est aussi vrai pour les instruments que pour le chant.

DE LA RESPIRATION.

Enfin, la ponctuation a encore un autre avantage : c'est de permettre de respirer abondamment.

Certains chanteurs, qui ne sont pas bons musiciens, ne peuvent généralement pas se décider à quitter une note, et la tiennent au delà de sa valeur. Quand enfin ils la quittent, ils se sont mis en retard, ils respirent bruyamment, se précipitent sur la note suivante ; mais il est trop tard, elle n'a plus sa durée, et le rythme, la mesure, la ligne musicale, tout cela est irrémédiablement compromis.

Ma règle est fort simple : il faut toujours et

sans exception, à défaut de tenir une note après laquelle on doit respirer sa durée exacte, ce qui est le rêve, raccourcir un peu cette dernière note, de manière à avoir le temps de respirer tranquillement, autrement qu'un soufflet de forge, et de prendre largement en temps la note qui suit, et qui commence la phrase suivante.

Il ne faudrait cependant pas exagérer ce raccourcissement de la dernière note, et la couper en expirant bruyamment. Il ne viendrait pas à l'idée en parlant de faire ainsi ; ne pas l'oublier en chantant.

Sauf de rares exceptions, motivées par des situations dramatiques, il ne faut pas qu'on entende la respiration.

Le sifflement, le hoquet, produits par la respiration mal faite, finissent par être insupportables ; et, comme avec un peu de soin, il est très facile d'arriver à respirer sans faire aucun bruit, le chanteur soucieux de bien faire devra y veiller strictement.

Il faut pour cela, avoir soin de ne pas expirer inutilement et de *respirer avant que tout l'air ne soit sorti de la poitrine.*

C'est aussi vrai pour les instrumentistes à vent que pour les chanteurs.

Cette règle primordiale est malheureusement souvent négligée, même par de grands artistes.

Il en résulte des défauts insupportables, car ils se reproduisent à chaque respiration.

Avec les respirations fréquentes, concordant avec la ponctuation, il est facile d'avoir la poitrine ou le soufflet toujours gonflé d'air.

C'est dans cette situation que doit toujours se trouver le chanteur, parce que :

1° Le soufflet gonflé donne de meilleurs sons.

2° Il inspire confiance au chanteur qui ne redoute pas alors de manquer de souffle si la phrase est un peu longue, ou s'il a de l'émotion.

Pour arriver à ce résultat, il faut d'abord veiller à ne pas perdre de vent, une fois le son fini.

En effet, l'expiration inutilement prolongée est condamnable pour deux raisons :

1° Elle fait perdre du temps pour attaquer la note suivante ;

2° C'est du temps doublement perdu, parce qu'il faut aspirer à nouveau ce qui a été expiré inutilement.

FAUSSES RESPIRATIONS.

Les fausses respirations dont j'ai parlé plus haut sont des plus utiles, parce que, non seulement elles empêchent de perdre un atome de souffle, mais que, en s'arrêtant net pour les

faire, on trouve souvent moyen de reprendre, avant de recommencer, de petites aspirations, qui ajoutent à l'air emmagasiné une quantité d'air nouveau, si petite qu'elle soit, mais qui sera toujours du plus grand secours.

Les fausses respirations ne sont pas moins précieuses comme moyen d'expression. Elles rendent admirablement les 2 points (:) elles donnent un mordant tout particulier à certains mots, pour laisser un sens en l'air, ou quand on veut rendre une idée qu'expriment plusieurs points (Ex. : Mais... cependant...)

Enfin, elles donnent un accent étonnant à la diction, et ce, sans aucune fatigue.

Nota. — C'est un excellent exercice de s'habituer à respirer pendant une fausse respiration. On respire vite et d'une façon absolument silencieuse, le gosier étant encore ouvert, et n'ayant pas eu le temps de se refermer.

VII

L'ÉTUDE D'UNE PHRASE D'UN MORCEAU.

Maintenant que nous avons étudié point par point la prononciation de tous les sons, nous allons passer à la réunion de ces sons, à l'étude d'une phrase et d'un morceau.

Une excellente manière d'étudier une phrase consiste à commencer par psalmodier les paroles de cette phrase sur une même note.

En psalmodiant, on s'écoute bien soi-même, on fait sa propre critique, on recommence jusqu'à ce qu'on ait trouvé la prononciation juste. — Si on ne parvient pas à trouver le vrai son d'une syllabe, on se la parle à soi-même, (aussi naturellement que possible) et on cherche à l'imiter, jusqu'à ce qu'on y ait bien réussi.

Pendant ce travail, qui doit se passer devant une glace, (la glace vous montrant si votre bouche a la forme correcte et si vous ne faites pas de grimaces) toutes les syllabes doivent

avoir la même longueur, de manière à ce que toutes soient passées au crible.

Nota. — Cet exercice est tout particulièrement bon pour les muettes, qui devront bien garder leur teinte effacée, et ne verser ni dans l'**eu**, ni dans l'**o**.

Une fois ce travail fait avec des notes égales, on fera bien de le recommencer, toujours sur la même note, mais en lui donnant les valeurs de la musique (1).

Pendant cette étude, on doit veiller à ce que, pendant tout le temps que dure un son *il ne se dénature pas du tout.*

Quoi de plus laid que d'entendre chanter : « je t'aime » en passant par tous les degrés entre l'**a** et l'**i**, comme : « je t'a..e..i..me. »

C'est aussi laid que fréquent, et cela tient *uniquement* à ce que, pendant qu'on chante **ai**, on prépare inconsciemment la prononciation de **me**, et qu'on ferme petit à petit la bouche pour y arriver. La bouche changeant de forme, le son se modifie ; plus elle se ferme, plus il tourne sur l'**i**.

Ce grave défaut est des plus fréquents.

Donc, pour que le son ne se dénature pas *pendant toute sa durée*, (on comprend aisément

(1) Une manière excellente de travailler consiste à prononcer les paroles bouche fermée, sans souffle, et avec la plus grande énergie.

l'importance de cette *immuabilité* du son) on doit veiller jalousement, par l'oreille et en se regardant dans la glace, *à ce que la bouche ne change de forme qu'au moment précis où elle va prendre celle qui produira le son suivant.*

J'insiste beaucoup sur ce point qui est capital, car c'est de lui que dépend en grande partie la compréhension des paroles et la pureté du chant. Avec une bouche absolument immobile pendant toute la durée du son, la ligne musicale prend une netteté qu'il est impossible d'obtenir autrement.

Au début, cette étude est longue, si on veut la faire consciencieusement, mais elle a l'avantage de bien fixer sur ce qu'il faut faire, et de mettre en relief les défauts aussi clairement que le phonographe devant lequel on chante, et qui les reproduit avec une fidélité désespérante.

Il ne peut aussi qu'y avoir avantage à chanter devant un ami, — il faut le choisir fidèle et pas flatteur, — lui demander s'il comprend parfaitement; ne pas hésiter, s'il ne comprend pas, à *parler* la phrase et à la recommencer, jusqu'à ce qu'il ait compris, et que la parole chantée lui semble bien pareille à la parole parlée, ce qui est l'unique but à atteindre.

Ce travail une fois fait sur les paroles, on doit vocaliser la phrase sans les paroles.

Vocaliser présente plusieurs avantages.

1° Bien apprendre la phrase au point de vue musical.

2° Veiller ainsi plus facilement à ce que le timbre soit bien égal et qu'il n'y ait pas de trous.

3° Lier les sons.

En effet, chanter bien lié avec des paroles bien prononcées, présente de grosses difficultés, car, quand on veut bien prononcer, on a des tendances à hacher, ce qui est fort laid dans la grande majorité des cas, (1) et n'est bien que très exceptionnellement.

Quand ce double travail est fait sur une phrase, on réunit chant et paroles, par petites bribes, en ayant soin de bien observer les nuances marquées, les temps forts, en mettant en valeur les mots expressifs, et en laissant les autres dans l'ombre.

Quand la phrase ainsi étudiée est à point, on passe à la suivante, et ainsi de suite.

(1) En travaillant les sons liés, on doit toujours évoquer par la pensée ceux d'un instrument (violon, cor ou flute, ou tout autre instrument), et chercher à les imiter.

VIII

DU RÉCITATIF.

Nulle part ma formule : le chant est l'illustration de la parole, n'est plus vraie que dans le récitatif.

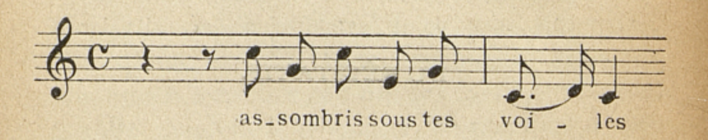
Le récitatif est de la parole rythmée, et l'expression musicale doit en suivre d'aussi près que possible toutes les finesses et tous les mouvements.

Or, la division de la musique en croches, doubles et triples croches, est insuffisante pour rendre toutes ces finesses, et prive le récit de sa souplesse, pourtant si nécessaire.

Il faut donc, sans hésiter, sacrifier la notation musicale au mouvement propre des paroles. Cela toutefois, sans compromettre le rythme général. Entre deux barres ou dans une phrase on peut allonger le commencement, quitte à hâter un peu la fin et à regagner ainsi le temps perdu. Ce rubato est même très bon, il donne

beaucoup d'aisance à la diction, à condition, bien entendu, de n'en pas abuser, et de le faire avec goût.

Prenons, comme exemple, un récitatif des *Noces de Figaro*.



Si on donne à ces cinq croches leur valeur exacte, le récit est lourd et n'a aucune grâce.

Dites maintenant la phrase : *Assombris sous tes voiles*, et vous verrez que, naturellement, vous direz *sous tes* plus vite que *assombris*.

En parlant, vous ne donnerez pas à ces cinq syllabes la même valeur.

En chantant, il faut faire de même et reproduire fidèlement le mouvement de la phrase parlée.

Je formule donc ainsi la règle :

Pour travailler un récitatif, on doit d'abord parler la phrase aussi naturellement que possible, et donner à cette phrase, en la chantant, toute l'aisance, toute la liberté qu'elle avait en la parlant.

On doit donc suivre d'aussi près que possible le rythme des paroles dans le récitatif.

Il en sera de même dans la mélodie.

Toutefois, il arrive fréquemment que le sens de la phrase musicale exige d'accentuer également plusieurs notes voisines. On devra, dans ces cas là, donner la même accentuation aux syllabes longues et brèves.

Les exemples du *Déluge* cités page 63, sont probants à cet égard. Il est vrai qu'ils ne contiennent que des **e** muets, mais il en va de même pour toutes les autres syllabes brèves (1).

Il y a, à cela, double avantage.

1° L'expression juste des paroles et leur compréhension sont facilitées.

2° On évite lourdeur et monotonie.

D'où, cette règle :

A moins d'exceptions motivées par la forme rythmique de la musique, on doit accentuer la

(1) Ainsi, pratiquement, on doit chanter: *lerrr-oulement,* — *lesss-oleil,* — *lafff-aiblesse,* — *lechhh-âtiment,* la voyelle de l'article étant complètement remplacée par la sifflante.

Il est bien entendu que *pendant toute la durée de la sifflante, l'émission de la voix est arrêtée,* et qu'on n'entend plus que la sifflante qu'il ne faut pas escamoter du tout, au contraire.

Cette sifflante, suivant les sentiments à exprimer, sera plus ou moins accentuée.

C'est, du reste, ainsi que se passent les choses dans le langage courant.

Qu'on veuille bien écouter et observer. On constatera que la voyelle de l'article est généralement écourtée et amoindrie au profit de la sifflante qui la suit, ce qui est logique,

prononciation des syllabes longues aux dépens des brèves.

Il est évident qu'il ne faut pas abuser de ce procédé. Il y a là, comme en toutes choses, une question de mesure, dont le goût doit décider.

car l'article est toujours moins intéressant que le mot, — quel qu'il soit — qu'il accompagne.

Et ceci n'est pas vrai seulement pour les articles et les muettes qui précèdent une sifflante, mais généralement pour toutes les voyelles, si bien que ma règle d'anticipation (page 29), donne une *moyenne* très vraie et généralement applicable.

(Il reste toujours bien entendu, ainsi que je le disais plus haut, que la sifflante doit être accentuée différemment, suivant les sentiments à exprimer.)

Enfin, considération qui a bien son prix, en procédant ainsi, le chanteur économise sa voix et diminue sa fatigue.

Malgré tous ces avantages, combien peu, hélas, parmi ceux qui liront ceci d'un œil distrait, le mettront en pratique, et en feront l'essai loyal que je sollicite !

Et pourtant, C'EST LA VÉRITÉ.

IX

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES.

SOBRIÉTÉ DES NUANCES.

Tous les arts se tiennent, aussi ne puis-je faire mieux que de citer ici deux grands peintres.

Ingres a dit : Le dessin est tout, c'est l'art tout entier.

N. Poussin a dit : Cette application (des peintres) à étudier le coloris n'est qu'un obstacle qui empêche de parvenir au véritable but de la peinture, et celui qui s'attache au principal (qui est le dessin) acquiert par la pratique une assez belle manière de peindre.

Remplacez le mot *coloris* par le mot *effets*, et *peindre* par *chanter*, et vous aurez la loi même de l'art vocal.

Je veux encore citer cette définition de l'œuvre d'Art donnée par Taine dans un livre admirable : la *Philosophie de l'Art*. Ce livre,

tous ceux qui s'intéressent à l'Art devraient le méditer.

« Le propre d'une œuvre d'Art, dit-il, est de rendre le caractère essentiel de l'objet à représenter aussi dominateur et aussi visible qu'il se peut, et, pour cela, l'artiste élague les traits qui le cachent, choisit ceux qui le manifestent, corrige ceux dans lesquels il est altéré, et refait ceux dans lesquels il est annulé. »

Ingres et le Poussin avaient en vue la Peinture. La définition de Taine est générale et embrasse toutes les branches de l'Art.

Les uns et les autres sont d'accord pour mettre en relief le sujet même qu'on se propose de rendre, en musique comme dans tous les autres arts.

C'est cela qui constitue le style.

C'est pour arriver à avoir du style qu'on a travaillé la prononciation, la mesure, la respiration, etc. Une fois en pleine possession de ces éléments, on peut chercher à l'acquérir.

Pour que le style aît toute son ampleur, le son doit garder la même intensité pendant toute sa durée.

En dehors des nuances marquées ou voulues, on ne doit jamais faire de petites nuances partielles, qui ne peuvent que troubler l'auditeur dans sa compréhension musicale.

Par là, on comprendra combien le son filé,

l'accordéon fait sur chaque note un peu longue, est condamnable.

D'une façon générale, la simplicité constitue la beauté du style, et la discrétion dans les nuances y entre pour une grande part.

Les nuances doivent être faites franchement, *fort*, rarement (1).

(1) On ne doit jamais *forcer le son*.

Cette vérité est évidente, aussi bien pour le chant, que pour les instruments, que pour le piano.

Émettre un son, c'est mettre en vibration la colonne d'air qui vous entoure. Tout le monde sait que chaque son fondamental est accompagné de toute une série de sons harmoniques, qui lui donnent son timbre, son charme, sa beauté, en un mot, qui l'habillent.

Quand on veut dépasser l'intensité possible du son, les harmoniques ne vibrent plus, et le son devient laid.

Pour le violon, cela s'appelle : écraser le son.

Or, ce qui est mauvais au violon, l'est tout autant pour la voix, et, de plus, c'est affreusement dangereux pour elle.

En effet, le violon est en bois, matière solide, qui refuse simplement le service, quand on veut trop lui demander.

Si on inflige un pareil traitement à la voix, les muscles sont surmenés, et la voix se casse, ou, pour le moins, s'enroue.

En voici l'explication : Quand on veut dépasser une certaine intensité de son, l'amplitude des vibrations devient trop grande ; se gênant les unes les autres, elles perdent leur beauté et leur portée.

Ce phénomène se constate de visu, en faisant vibrer un verre de cristal contenant de l'eau, en frottant légèrement le bord avec un doigt. On voit l'eau entrer en vibrations, qui se traduisent par un léger plissement de la surface. A ce moment, le son est doux et joli. A mesure que le doigt appuie plus fort, les vibrations augmentent, le son devient

Piano, souvent (1).

Mezzo forte, très rarement. C'est une nuance qui, à proprement parler n'en constitue pas une, le *mezzo forte* étant à la musique ce que le gris est à la couleur (2).

Tant qu'une nuance nouvelle n'a pas remplacé la précédente, il n'y a aucune raison d'en changer, quelque envie qu'on en puisse avoir.

plus fort. Si l'on veut appuyer encore plus fort, le son s'arrête, étranglé.

(Voilà qui explique fort bien le principe suivant émis par un violoniste de ma connaissance : *On ne doit pas empêcher son violon de vibrer*. C'est une vérité qu'on ne devrait jamais perdre de vue).

Il en est de même pour la voix, pour le violon, pour le piano. Sous la force du coup, les vibrations ne peuvent plus se produire normalement.

Le chanteur doit donc veiller attentivement à ne jamais dépasser les limites possibles du son. Il y a là double avantage, tant au point de vue de la fatigue qu'à celui de la grâce.

La voix, simplement et normalement émise est plus jolie et porte plus loin.

On sait que, autant un exercice modéré est utile à un organe, le développe et le renforce, autant le surmenage le détruit rapidement.

Quel organe est plus fragile que la voix, et demande plus de ménagements ?

(1) Plus je m'occupe d'art, et plus je trouve que, le but final de la musique étant d'être agréable à entendre et de charmer, on doit généralement chanter et jouer *piano*. Pour cela, on évitera soigneusement les nuances fortes qui ne sont pas marquées, et qui, par conséquent, ne sont pas dans les intentions de l'auteur.

(2) E. Colonne, qui s'y connaissait, l'appelait le *mezzo forte de l'indifférence*.

Il y a tant d'éléments d'intérêt dans le chant, qu'il ne faut pas en augmenter le nombre sans raison, sous peine de surcharger l'oreille de l'auditeur et de la troubler.

En effet, dans une phrase, il y a l'intérêt des temps forts, des temps faibles, des syncopes, des paroles, de l'idée littéraire, de la phrase musicale, etc.

En voilà largement assez pour intéresser l'auditeur et ne pas lui infliger le travail d'avoir à entendre une nuance faite, le plus souvent, contre l'idée de l'auteur et hors de propos.

Tout au contraire, la phrase qui se déroule tranquillement, simplement, en mettant correctement et sagement en relief les différents éléments que je viens d'énumérer, prend une tenue, une allure, qui impressionnent l'auditeur et retiennent son attention bien plus que les grands éclats de voix.

De même qu'au théâtre, il est du plus mauvais effet, pendant qu'un acteur parle, de voir son camarade se livrer à des jeux de scène qui détournent l'attention, de même, en art vocal, on ne doit rien faire qui détourne l'intérêt de sa véritable destination, c'est-à-dire de l'expression simple et intelligente des phrases littéraires et musicales qui se superposent et s'entr'aident l'une l'autre.

SOBRIÉTÉ DANS L'EXPRESSION DES PAROLES.

Tout ce que je viens de dire sur la sobriété qui doit présider aux nuances et aux effets vocaux est encore bien plus vrai pour les paroles.

Écoutez un grand acteur, un orateur, ou simplement deux interlocuteurs. Vous entendrez l'acteur, l'orateur, déblayer un grand nombre de mots pour reporter tout l'effet sur le mot important, qu'ils mettent en pleine lumière et auquel tout le reste de la phrase a été subordonné.

Chez les causeurs, le procédé n'est pas aussi marqué, quoique identique. Écoutez-les glisser sur la plupart des mots, pour appuyer sur le mot important, sur celui qui doit entrer dans l'esprit de l'interlocuteur, et doit entraîner son opinion s'il s'agit d'une discussion,

Eh bien ! il en est exactement de même pour le chanteur.

Il doit toujours (c'est bien entendu), prononcer suffisamment pour que l'auditeur n'ait jamais à faire d'effort pour le comprendre, mais il doit réserver tous ses effets pour les mots saillants, intéressants du discours. Et alors, ces mots, se détachant sur les autres, prennent toute leur

valeur, et l'auditeur se trouve subjugué, charmé par la simplicité et la netteté de ce qu'il entend.

C'est en cela que consiste le grand art du chanteur ; résultat évidemment très difficile à atteindre pour le plus grand nombre.

Mais est-ce une raison pour ne pas le tenter?

L'examen attentif de l'idée littéraire indique toujours, avec un peu d'habitude, le ou les mots à mettre en valeur. (Voir p. 72 et suivantes.)

Il est évident que cet examen demande de la réflexion et de l'étude, mais on n'obtient rien sans peine, surtout dans le chant, qui est un art si complexe.

Commencez donc cette étude de l'accent, du mot à mettre en relief, par déblayer tous les mots inintéressants, les articles, les substantifs, les verbes indiquant une action, un mouvement matériel.

Voilà déjà le terrain singulièrement déblayé.

Restent les adjectifs, les adverbes, — deux classes de mots très expressifs, — certains pronoms, certains verbes, — ceux exprimant un sentiment — etc.

C'est parmi ces derniers que vous trouverez à coup sûr les mots à mettre en valeur.

Il faudra encore faire un tri sérieux parmi eux, — car il ne faut jamais perdre de vue que deux effets concurrents se détruisent l'un

l'autre — (1), mais enfin vous aurez déjà porté singulièrement de clarté dans votre phrase :

Chantez-la, alors, et pour peu que vous ayez un peu de goût, l'oreille vous dira où il y a assez, où il y a trop d'effets.

Ne jamais perdre de vue qu'il vaut mieux *pas assez* d'effets que trop. Ces effets se nuisent les uns les autres.

Toute cette étude sera longue au début (2) ; mais en travaillant, l'expérience viendra, le goût se formera, l'habitude se prendra de laisser dans l'ombre les mots inexpressifs, et cela deviendra un plaisir, un des plus grands qui se puissent rêver : exprimer purement, simplement et naturellement la pensée d'un auteur.

(1) Voir page 74, l'exemple tiré de l'*Étoile*.

(2) A moins d'être doué tout à fait exceptionnellement, rien, en art, ne s'acquiert sans beaucoup de travail et de peine. Le poète anglais Longfellow a dit quelque part : « Pour atteindre la maîtrise dans un art quelconque, il faut de longues années d'études, d'efforts et de discipline ».

Efforts et discipline ! Combien ces qualités sont nécessaires à celui qui veut faire un artiste digne de ce nom !

X

L'ATTITUDE.

Il y en aurait long à dire sur l'attitude. Mais je n'oublie pas que je ne parle que du chanteur de salon ou de concert, qui doit être infiniment sobre de gestes, et auquel la mimique nécessaire au théâtre est absolument interdite. Je me bornerai donc à esquisser la question.

L'attitude du chanteur doit être aisée, noble.

Qu'il soit planté d'aplomb sur ses deux jambes, bien en équilibre, les épaules libres, tombantes.

La tête droite, sans aucune contraction, ni des sourcils, ni du nez, ni des muscles du cou.

Le regard sera dirigé vers le dernier rang des spectateurs pour lesquels on doit chanter, (car ce sont eux qui se trouvent dans les plus mauvaises conditions pour comprendre) tandis qu'on peut être sûr que s'ils comprennent, tous les

autres comprendront aussi (1). Il est certain que par la volonté, le chanteur adapte et fait porter sa voix à la distance qu'il veut.

L'œil et la physionomie doivent refléter très discrètement les sentiments exprimés.

Une physionomie intéressante à regarder augmente beaucoup l'intérêt qu'excite le chanteur ; mais il faut se garder de tomber dans l'exagération : le moindre jeu de physionomie suffit, au concert ou au salon, pour exciter l'intérêt des auditeurs.

Il en sera de même pour l'attitude du corps.

Habituellement immobile sans raideur, le moindre mouvement arrivant au bon moment suffira pour intéresser. Mais là encore, la plus grande discrétion est de rigueur.

Si les contractions des muscles de la face sont les grimaces du visage, les mouvements exagérés sont les grimaces du corps.

On doit se tenir simplement, sans afféterie.

(1) La théorie du Dr P. Bonnier, dont les ouvrages sur le chant présentent le plus haut intérêt, est encore plus générale que la mienne.

Il compare la voix à un pont qui s'appuirait sur deux piles, dont l'une est la bouche, et l'autre les parois de la salle elle-même.

D'après lui, on doit chanter pour la salle, qui entre en résonnance, et renvoie la voix au chanteur.

Ainsi, on obtient le maximum d'effet, avec le minimum d'efforts.

Il n'est pas interdit de prendre un léger point d'appui sur le piano.

Ce qu'on doit surtout éviter, c'est de tenir sa musique à bout de bras, en l'air. Les bras élevés, les épaules élevées, la tête élevée donnent à l'auditeur le sentiment qu'on veut s'envoler.

XI

POUR SE FAIRE ENTENDRE.

Nous voici arrivés, après avoir étudié séparément les mots et leurs composants, — consonnes, voyelles et diphtongues, — et les phrases musicales et leurs éléments, — temps forts et faibles, rythme, nuances, accents, etc. — à être en mesure de mettre sur pied un morceau de chant.

Il s'agit maintenant pour le chanteur de présenter ce morceau et de faire parfaitement comprendre à *tous* ses auditeurs les paroles qu'il prononce. C'est son objectif final, celui pour lequel il a travaillé jusqu'ici.

Comment y parvenir ?

C'est en chantant le plus *en avant* possible, en plaçant la prononciation *sur les lèvres*.

C'est aussi en s'adressant, comme je l'ai déjà dit au dernier auditeur du dernier rang. J'ai fait remarquer que si celui-ci comprend, tous les autres comprendront aussi.

Mais le chanteur n'arrivera à ce résultat qu'en se servant de sa bouche comme d'un porte-voix.

Le Dr P. Bonnier a excellemment comparé le système vocal à un appareil de projection, dans lequel le son tient la place du faisceau lumineux, les parois de la bouche servent de réflecteur, et les lèvres jouent le rôle du cliché. Cette comparaison est absolument juste. Si le cliché n'est pas au point, l'image sera floue. Si les paroles ne sont pas nettement prononcées, elles seront imparfaitement perçues.

On doit projeter le son comme on projette le faisceau lumineux. Tout doit donc être disposé dans la bouche comme dans une lanterne magique.

On ne concevrait pas les réflecteurs de cette dernière ramenant en arrière les rayons lumineux. Combien de chanteurs dirigent en arrière ou de côté leurs rayons sonores !

On doit donc projeter en avant, et, de même que le cliché précède le rayon lumineux, de même *la prononciation doit précéder la voix* (1).

Dans ces conditions, elle joue le rôle de la

(1) Cette règle fait image et saute à l'esprit. Elle est généralement comprise du premier coup. J'en ai fait maintes fois l'expérience sur des chanteurs remplis de bonne volonté, mais aussi de défauts invétérés, et qui la mettaient de suite en pratique.

Evidemment, les mauvaises habitudes reprenaient vite le dessus, mais le grain avait germé.

percussion dans l'harmonium. Quand la percus·sion est tirée, les contours sont nets, cernés; quand elle manque, tout est flou et mou.

Ajoutons que c'est dans ces conditions que le chanteur fatigue le moins, parce que l'articulation nette et énergique, — qui, seule, permet de faire porter au loin un faible volume de voix, — ne fatigue jamais. C'est ainsi qu'on obtient le maximun d'effet avec le minimum d'efforts.

XII

CONCLUSION.

J'ai fini.

Si le chanteur a tout étudié comme je l'ai recommandé, ce tout forme maintenant un ensemble correct, homogène, mais un peu froid, un peu guindé. Il y manque le souffle, le je ne sais quoi, qui fait passer un frisson dans le dos de l'auditeur, et lui arrache une marque d'approbation involontaire.

Ici s'arrête mon rôle, parce qu'ici entre en jeu l'individualité du chanteur, et que c'est elle qui doit désormais prendre le dessus.

En commençant cet essai, j'ai demandé que mes conseils fussent suivis strictement, parce que le débutant a besoin d'être guidé pas à pas.

Mais, en travaillant, ses idées se sont développées, il a fait des remarques, des comparaisons qui ont éveillé ses idées personnelles (1),

(1) Je suis absolument convaincu qu'on naît musicien, mais qu'on ne le devient pas uniquement par le travail. Le professeur le plus soigneux, enseignant la méthode la plus parfaite fera lever le grain plus ou moins vite s'il y en a un ; s'il n'y en a pas, au contraire ses efforts resteront inutiles. Il arrivera à donner des idées justes, à faire jouer correctement, mais ce sera tout.

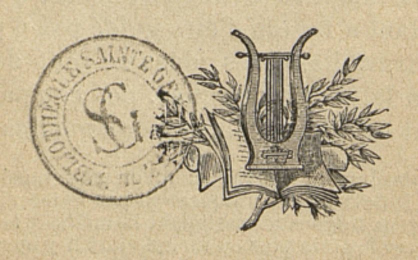
et, pour peu qu'il aît du goût et qu'il soit artiste, il prendra rapidement sa *personnalité* propre.

C'est en fin de compte, à ce résultat qu'il faut tendre avec toutes ses facultés ; c'est cette originalité qu'il faut encourager.

A ce moment, l'artiste ne doit plus prendre conseil que de son inspiration, et les principes qu'il a appris ne doivent plus lui servir qu'à l'empêcher de donner dans le mauvais goût, de même que les digues entre lesquelles roule un fleuve impétueux ne servent qu'à l'empêcher de déborder dans les campagnes avoisinantes.

Mais je le supplie de ne jamais perdre de vue les grands principes de correction, de simplicité, de pondération, qui devront éclairer sa route comme des phares lumineux et sauveurs.

Plus l'Art sera *simple*, plus il sera grand.



Imprimerie de Poissy. — Lejay Fils et Lemoro.

